وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة البصرة

كلية الآداب

قسم اللغة العربية

التمثيل السردي للآخر في الرواية الخليجية

دراسة في روايات منتقاة (1990- 2015)

أطروحة تقدمت بها الطالبة

عروبة جبار أصواب الله

إلى مجلس كلية الآداب بجامعة البصرة وهي جزء من متطلبات نيل درجة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

الأستاذ الدكتور

ناجح سالم موسى المهنا

1440 هـ   2019 م

إقرار المشرف على الأطروحة

اشهد أنْ إعداد هذه الأطروحة الموسومة((التمثيل السردي للآخر في الرواية الخليجية– دراسة في روايات منتقاة (1990–2015))) للطالبة((عروبة جبار أصواب الله)) قد جرى تحت إشرافي، في قسم اللغة العربية في كلية الآداب – جامعة البصرة. وهي جزء من متطلبات نيل درجة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية وآدابها .

التوقيع

الأستاذ الدكتور: ناجح سالم موسى المهنا

التاريخ: / /2019

بناء على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الأطروحة إلى المناقشة:

التوقيع:

الأستاذ المساعد الدكتور: محمد عبد كاظم

رئيس قسم اللغة العربية

التاريخ: / /2019

قرار لجنة المناقشة

نشهد أننا– أعضاء لجنة المناقشة – اطلعنا على الأطروحة الموسومة:(التمثيل السردي للآخر في الرواية الخليجية– دراسة في روايات منتقاة(1990–2015). التي تقدمت بها الطالبة:(عروبة جبار اصواب الله). وقد ناقشوا الطالبة في محتوياتها، وفيما له علاقة بها، ووجدها جديرة بالقبول لنيل درجة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية وآدابها وبتقدير(جيد جداً) .

التوقيع:
الاسم: أ. د. عقيل عبد الحسين
رئيساً
كلية الآداب–جامعة البصرة

التوقيع:
الاسم: أ. د. المتمرس. **فهد محسن**
عضواً
كلية الآداب–جامعة البصرة

التوقيع:
الاسم: أ. د. كاظم فاخر الخفاجي
عضواً
كلية الآداب– جامعة ذي قار

التوقيع:
الاسم : أ. م. د. خالد محمد صالح
عضواً
كلية التربية–جامعة ميسان

التوقيع:
الاسم: أ.م. د. سلام حديد رسن
عضواً
كلية الآداب–جامعة البصرة

التوقيع:
الاسم: أ. د. ناجح سالم موسى
عضواً ومشرفاً
كلية الآداب–جامعة البصرة

صادق مجلس كلية الآداب –جامعة البصرة على قرار لجنة المناقشة

التوقيع:
الاسم: أ. د. مجيد حميد جاسم

شكر وتقدير

إنّ الإنسان مدينٌ، في أيِّ جهد وعمل ما. إلى أشخاص كثيرين، للأسباب كثيرة، من هذا؛ الامتنان، فليس بوسعي إلاّ أنْ أشكر بخالص الامتنان والتقدير لكلّ من ساعدني في هذا البحث. وسأخص بعضاً من تلك الاسماء. بدءاً بأساتذتي في قسم اللغة العربية، أخص بالذكر رئاسة قسم اللغة العربية في كلية الآداب . جامعة البصرة، ممثلة بالدكتور محمد عبد كاظم.

وعرفانا بالجميل، إلى الأستاذ الدكتور عقيل عبد الحسين. الذي اقترح موضوع الأطروحة، كما أنّه خصني بإمدادي طول فترة البحث بالمشورة العلمية، ما إنْ تعثّر خطوي في مسيرة هذا البحث. والأستاذ الدكتور لؤي حمزة عباس الذي بوَّب موضوع الأطروحة بثيمة الآخر، فقصر بحثي وجهدي فيه. ولا انسى استاذتي في مرحلة الدراسة، الاستاذ (الدكتور فهد محسن فرحان)، والاستاذ الدكتور احمد حياوي، لما قدماه لنا من وافر علمه ابان دراستنا العليا، فلهما الشكر الجزيل وجزاهما الله عني خير الجزاء. كما اشكر الدكتور صلاح حسن حاوي لما قدمه لي من دعم معنوي وتشجيع ، وغمرني به من الطافه، فشكرا جزيلا له.

وأتقدم بالشكر الوافر لمن أمدني بالروايات الخليجية، من العراق وبلدان الخليج العربي، فمن العراق، اخص بالذكر الناقد مقداد مسعود والدكتور سلمان كاصد. ومن بلدان الخليج العربي، الكاتب الكويتي حمد الحمد، ومن عُمان الكاتبة بدرية البدر والناقد أحمد الحمادي. ومن البحرين الناقد عبد الله خليفه و الكاتب أحمد المؤذن، وأحمد الصديقي، وفواز الشروقي، ومنيرة سوار. ومن قطر الكاتب أحمد عبد الملك، وجمال فايز، وشمة الكواري، ونورة آل سعد. فلولا كل هذه الإسماء ما كان لهذا البحث أنْ يرى النور.

أمّا أستاذي المشرف الدكتور ناجح سالم المهنا، فلهُ وقفة تطول بالثناء والامتنان، ولن أبالغ إذا قلت أنّي لا أفيه حقه شكراً وامتناناً؛ لضميره العلمي وجهده المضني في متابعتي خطوة بخطوة دون أن يكلّ ويتذمر مع طول مسيرة هذا البحث، فكان هدفه هدفي أن نحقق ما يستحق علمياً في هذا الجهد ويستحق القراءة ونضيف شيئاً جديداً لمكتبتنا العلمية. لذلك؛ كلّ ما أتمناه إنْ يكون فخوراً بإشرافه عليّ.

الباحثة

الفهرست

الموضـــــــــــوع	الصفحة
المقدمـة	1-
التمهيد	6 - 28
- التمثيل السردي :	6-
- الآخر:	12-
- الرواية الخليجية: النشأة، التطور:	20-
الفصل الأول: التبئير السردي:	29-91
المبحث الأول: مركز الإدراك: الرؤية المنفردة	36-
الآخر الديني:	
الآخر القومي:	
الآخر الأجنبي(المُجنّس)	
المبحث الثاني: تغيّر مركز الإدراك: اختراق التبئير	58-
الآخر القومي الوافد	
الآخر الأجنبي(المتعدد)	
الآخر المذهبي(الشيعي)	
المبحث الثالث: الإدراك الخارجي: البؤرة الذاتية	76-
الآخر القومي الوافد	
الأخر الإثني	
الآخر الملون	
الفصل الثاني: تقديم شخصية الآخر:	92- 130
المبحث الأول: التقديم الإخباري:	96 -
المفصل الأول(تقديم الراوي: سارداً، واصفاً).	96-
المفصل الثاني(تقديم الشخصية الساردة: سارداً، واصفاً)	103-
المبحث الثاني : التقديم الإظهاري:	112-
المفصل الأول(التقديم بالحوار)	112-
المفصل الثاني(التقديم بالدلالة)	124-
الفصل الثالث: الزمن السردي الداخلي	131-191
المبحث الأول: المفارقة الزمنية	133-154

الاسترجاع الداخلي الاسترجاع الخارجي	-137 145
المبحث الثاني: الحركات الزمنية أولاً. حركتا تسريع الزمن الخلاصة: الآخر القومي السلبي. الحذف: الآخر المملوك السلبي؟ ثانياً: حركتا إبطاء الزمن، الوقف: الآخر المملوك: المُهيمن عليه المشهد الحواري: الآخر البدون: المهيمن عليه	178-155 165-151 -156 -166 166 177
المبحث الثالث: لتواتر السردي: الحكاية التكرارية الآخر الملون: لازمة ذهبتْ: الآخر الأجنبي الوافد: لازمة لم يعرف الآخر القومي: لازمة : طُرد	191-179 -
الخاتمة	-192
المصادر والمراجع	
العنوان والملخص باللغة الإنكليزية	

المقدمة

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

الحمد لله مالك الملك والنعم المتفضل المنان، وصلى الله على النبي محمد بما اصطفاه وخصه وأكرمه، وعلى آله وصحبه، وبعد.

فإذا كان موضوع الآخر موضوعاً حاضراً وبارزاً في أغلب الروايات العربية والرواية العراقية، فالسؤال هنا، لماذا تمثّيل الآخر من خلال الرواية الخليجية؟!. والإجابة عن ذلك تتحدد في أمرين: أولهما، ما يِخصُّ الرواية الخليجية، بوصفها عملاً فنياً إبداعياً، وثانيهما يخصّ موضوع الآخر، بوصفه يحمل مضامين إنسانية فالأمر الأوّل، يتجسّد من قلة الدراسات النقدية حول الرواية الخليجية عموماً، أو حول دراسة الآخر في الرواية الخليجية خصوصاً، فعلى حدّ علمنا لم نرصد الكثير من الدراسات النقدية التي عالجت الرواية الخليجية، ومايرجح هذا الأمر –ربما– هو حداثة نشأتها التاريخية، وخصائصها الفنية الإبداعية المتواضعة، وفقاً لمرحلتها الجديدة في مسار كتابة الرواية، جعلت الدراسات النقدية بعيدة عن تداولها واستشراف ممكناتها وخصائصها ومضامينها مقارنة بالدراسات النقدية التي عالجت الرواية العربية والرواية العراقية. فالدراسات النقدية حول الرواية الخليجية قد لا يتجاوز كماً يعتدّ به، مع البحوث والمقالات، ولعل من أهم هذه الدراسات، على سبيل المثال وليس الحصر، دراسة الناقد الجزائري الرشيد بو شعير عام2012:(هواجس الرواية الخليجية)*، ودراسة الباحث اليمنيّ فارس البيل،عام 2016:(الرواية الخليجية، قراءة في الأنساق الثقافية)، والدراسة الأولى هي دراسة عامة لأهم مظاهر الرواية الخليجية من منظور تاريخي واجتماعي ونفسي وفني، دون أن تحمل منهجية في كشف الخصائص السردية لنص الروائي الداخلي. إمّا الدراسة الثانية فهي دراسة على وفق القراءة الثقافية التي أُعتمدت في تحليل الروايات المختارة على ما هو خارج النص البنائي. والدراستان كلتهما بعيدتان عن معالجتنا لرواية الخليجية، سواء على المستوى موضوع، في انتقائنا موضوعة الآخر بوصفه بنية نصية من المتن الروائي الخليجي، أو على مستوى المنهج في بحثنا وتحلينا النص الروائي الخليجي وفقاً للمنهج الوصيفي.

إمّا عن الأمر الثاني، في سبب انتقائنا موضوعة الآخر من المتن الروائي الخليجي، فيتعلق بالآخر نفسه، فهو مقولة برزت في الدراسات النقدية المعاصرة بطريقة ملفتة النظر، مثلما برز الآخر في النص

* له دراسات أخرى:« مساءلة النص الروائي في السرديات الخليجية المعاصرة»، و« أدب الخليج العربي الحديث والمعاصر».

الروائي الخليجي بطريقة ملفتة النظر أيضاً، وإنْ كنا لا نغالي، فقد جسّد الآخر في النص الخليجي، حمولاته خارجية، الثقافية والإيديولوجية ومضمراته، حملّ حمولات الذات الثقافية والإيديولوجية أيضاً، التي كشفت الأنساق الثقافية المضمرة التي تتحكم بالجماعات والمجتمعات فيما بينها.

إنّ ما يُميز دراستنا هذه، ليست معالجة النص الخليجي من جانب القوانين الداخلية له فقط، بل من دراسة تُقارب موضوعة الآخر من خلال القوانين والأنظمة الداخلية التي شكلته خطاباً(مبنى) سردياً، أيْ بكيفية الأساليب والطرق التي قدمته النصوص الروائية الخليجية، بكشف العلاقة بين مستويات البنية الشكلية وتمثّله في النصوص السردية*. بمعنى آخر، إنّ موضوع الروايات الخليجية واحد(المتن الحكائي:الآخر)، ولكن ما يتغيّر هو طريقة تمثّل الموضوع في الخطاب(المبنى الحكائي). فالنص الأدبي عموماّ والروائي أيضاً، هو النص الذي تُشكّله وتشخصه القوانين الداخلية التي قدمت هذا المحتوى، فقد نستطيع الوصول إلى مضمونه عن طريق القوانين الداخلية، دون أنْ يتحول النص الروائي إلى دراسة اجتماعية أو ثقافية أو نفسية، فنكون بهذا شخصنا المضمون وشخصنا شكله أيضاً، وبهذا حافظنا على خصوصيته الأدبية والإبداعية. من هنا تبدو العلاقة التلازمية والسببية، بين بنية الشكل وبنية المضمون.

ومن هذا يمكن الحديث عن التمثّيل السردي الذي انتهجته بعضٌ من الدراسات النقدية، فهناك دراسات عالجته على وفق المنهج الثقافي، منها دراسة: الباحث العراقي محمد رضا عبد الستار محمد في أطروحته الموسومة بـ(الخطاب الروائي النسوي العراقي، دراسة في التمثيل السردي). أو على وفق المنهج البنيوي التكويني، للباحثة الجزائرية سعاد بن ناصر في رسالتها للماجستير الموسومة بـ(التمثيل السردي في روايات "كمال قرور"). إمّا معالجة التمثيل السردي على وفق المنهج البنيوي، فتمثلت في رسالة الماجستير

* من المفاهيم التي ترتبط بمفهوم البنية السردية، في الدراسات السردية والنقدية: البنية، والنص، والخطاب، والبنية**((كل مكونٌ من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أنْ يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداها)):** النظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، ص121. أما النص والخطاب فقد يكون هذان المصطلحان مرادفين بعضهما لبعض أحياناً، مثلما يُرادف بعضهم النص بالقصة، بوصفه يحمل بنيات ثقافية واجتماعية مُنتجة ضمن إنتاج النص، بينما يُرادف الخطاب السرد، بوصفه الطريقة التي تُقدم بها بنيات النص الثقافية والاجتماعية. فالنص مظهر دلالي، يتم فيه إنتاج المعنى الذي يتحوّل إلى دلالة بفعل انتظامه في علاقات التتابع السردي التي تفضي إلى ظهور معنى يتصل بالقراءة .أمّا الخطاب هو المظهر النحوي المركب من وحدات لغوية، تخضع قواعد تكوينه الداخلية، وفقاً للشروط والخصائص النوعية للجنس الأدبي الذي ينتمي إليه. ويتعلق بطريقة تنظيم طرائق العرض والتقديم لهذه الدلالة النصية. ينظر: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، أحمد رحيم كريم الخفاجي، مؤسسة دار صفاء للنشر والتوزيع-عمان، ط1، 2012. ص81-83.

الموسومة بـ(التمثيل السردي في روايات عالية ممدوح)، للباحث العراقي أمجد محمد رضا عودة. وعلى مستوى البحوث والمقالات الدراسية، دراسة عبد الله إبراهيم(السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة – بحث قي تقنيات السرد ووظائفه–)، ودراسته الأخرى.

لقد توزعت هذه الدراسة في كلّ الروايات التي أُختيرت نماذج للبحث وعددها أحدى وثلاثين(31) رواية. وجاءت الأطروحة بثلاثة فصول، يسبقها تمهيد و تليها خاتمة، حاولت الباحثة أنْ تُقدم إضاءة موجزة في التمهيد عن الثلاثية التي شكّلت عنوان الأطروحة، وهي: الآخر والذات، والتمثيل السردي، والرواية الخليجية. والتي تجيب عن هندسة خطة الأطروحة ومنهجيتها. فتمثّل التمهيد، في تحديد مفهوم الآخر والذات في ضوء العلاقة المتلازمة بينهما وكيفية حضور الآخر في الدراسات المتعددة له، ومن هذا حاولنا إنْ نُجيب عن سؤال: مَنْ هو الآخر، ولماذا هو آخر، وكيف يُصنف آخر؟.

إمّا مفهوم التمثيل السردي فقد حصرناه بالمفهوم الذي شكّله النقاد السرديون اللسانيون في محاولة إبعاده عن التصورات المتداولة عنه عند بعض الدارسين، مع الإشارة إلى أهم هذه التصورات وعلاقة التمثيل بالمرجع الخارجي، والذي من خلاله نوضح منهجنا التطبيقي في البحث. ثم انتقل التمهيد إلى نشأة الرواية الخليجية، من حيث مفهوم هذا المصطلح، ولماذا هذا المصطلح؟، مستعرضين بداياتها ومراحل تطورها، ثم إفردنا الحديث عن نشأة الرواية في كلّ بلد خليجي، بطريقة موجزة جداً، ليكون هذا التمهيد إجابة عن سبب اختيارنا للرواية الخليجية، ولماذا حصرنا نماذجنا قيد الدراسة بين عامي(1990–2015)، وعن إيضاح أهم عائق أمام خطة الأطروحة، فقلة نتاج الروائي لبعض بلدان خليجية جعلنا نتبع خطة منهجية ما. وحرصنا من خلال عينة الآخر إنْ تكون بواقع رواية واحدة من كلّ بلدٍ في المبحث الواحد من دون تكرار هذا البلد في المبحث الواحد، واعتمادنا الأسبقية التأريخية لطبعة الرواية في تقديم رواية على أخرى.

ومن جهة أخرى تقيدنا بموضوعة الآخر، بوصفه بنية المتن الروائي الخليجي، صعب عملية هيكلة خطة البحث في الأطروحة أكثر أيضاً، وإنْ كان بوبها في متن بنية مضمونية واحدة(الآخر)، لأن بنية الشكل الروائي رغم قوانينه الداخلية إلاّ أنّه ليس ثابتاً، إنما يتشكّل حسب المحتوى. وهنا سيكون المبرر –ربما– عن سبب لا التزامنا بصرامة إجراءت المنهج البنيوية في بعض مباحث دراستنا.

فكانت خطة فصول هذه الدراسة في النص الروائي الخليجي على وفق ما قتضته طبيعة موضوعنا. المُشخصة ببنية الآخر من خلال معالجة تمثّيله من العناصر السردية الثلاثة. وحرصنا عند بداية كلّ مبحث تقديم مدخل نظري موجز نوعاً ما، نعرض فيه لأهم القضايا والمشكلات التي تتصل بموضوع البحث واهم

مصطلحاته النقدية، دون استطراد بتفاصيل تاريخية أو تنظريات. وإذا كانت دراستنا ركزت على التعامل مع النص الروائي، من رصد كيف تمثّل الآخر، وأيّ الطرائق والأساليب من خلال التحليل والوصف. وفي هذا اعتمدنا على ما قدمته قدمته الشكلانية والمنهج الشعري من مفاهيم وأدوات، فجاء الفصل الأوّل، ليدرس التبئّير، حسب اجتراح(جيرار جنيت)، لما شكّله هذا المفهوم من إضاءة نقدية لهذا الجانب، ومثلما استند (جيرار) في اجتراه على تنظيرات وآراء من سبقوه، فقد استندنا على تلك القراءات السابقة واللاحقة أيضاً، ومنها، اقترحات(ميك بال) المتجسدة، بتميز(مَنْ يرى)، و(مَنْ يتكلم)، في نقدها لقراءة(جنيب). التي كانت استكمالاً لنظرية التبئير -برأينا-، وتضمن ثلاثة مباحث، تشكّلت، بالتبئير على وفق مركز التبئير وتغيير التبئير. ودراستنا للتبئير على هذا، كانت لها مسوغها سواء أكان على مستوى الإجراء أو مستوى تمثل الآخر. وفي نطاق أنماط التبئير الثلاثة على وفق تشخيص(مَنْ يرى) و(مَنْ يتكلم).

وعالج الفصل الثاني تقديّم الشخصية السردية من أهميتها كمكون أو عنصر سردي في النص وأهمية دراستها لتشخيّص تمثّل شخصية الآخر، فدرسناها من خلال تقديّمها للوقوف على الأساليب وتقنيات التي شكّلت شخصية الآخر مختلفاً، فقسمنا الفصل بما يناسب بنية شخصية الآخر وتمثيله بالنماذج الروائية، سواء، على مستوى تصنيفه أو تمظهره، فجاء الفصل في مبحثين: الأوّل، من خلال التقديم الإخباري، من محورين: الأوّل، تقديم الراوي العليم، مرة، بوصفه سارداً، والمحور الثاني، بوصفه واصفاً السارد. إمّا المبحث الثاني، من خلال التقديم الإظهاري، الذي رصدناه. من خلال الدلالة، بـ: الحوار، والفعل، والملامح. في مفصلين. لكل مفصل محورين. وكلا المبحثين لا يخرج عن طرائق أساليب تقدّيم الشخصية، ووصف مظهرها الخارجي والداخلي ورؤاها. من خلال الإجابة عن سؤال بماذا قُدمت الشخصية ولماذا قدمتّ بهذا التمثّيل.

إمّا الفصل الثالث فقد اختصّ بالزمن السردي الداخلي، بوصفه بنية داخلية في النص بتركيزنا على كيفية تمثيل الأحداث(الآخر) أو كيفية اشتغال الزمن في النص السردي من رصد القرائن الدالة عليه، المُشخصة من الآلية والوظيفة البنيوية التي ينجز بها عمله، في ثلاثة مباحث: المبحث الأول، المفارقة الزمنية، التي اقتصرت دراستنا على مبحث الاسترجاع فقط، لأسباب ذكرناها في الفصل. إمّا المبحث الثاني فمثّلت التغيرات الزمنية على مستوى القصة والخطاب معا، التي تتعلق بمبحث المدة، وهي حركة سرعة الأحداث من حيث سرعتها أو بطؤها، وجسدت حركة السرعة في تقنيتي: الخلاصة والحذف، بينما في الثانية بتقنيتي: المشهد والوقفة الوصفية. إمّا المبحث الثالث، فجسّد بالتواتر السردي على وفق علاقة زمن تواتر في الخطاب وزمن تواتره في القصة، واقتصرنا دراستنا على علاقة واحدة من ثلاث علاقات لهذا النمط، لأسباب

ذكرناها أيضاً. وهي الحكاية التواترية، وجاء في محورين: الأول: الحكاية التكرارية الثقافية. والمحور الثاني: الحكاية التكرارية الإيديولوجية. وتجسّد كلّ مبحث بمدخل موجز لهذه التقنيات السردية الزمنية الثلاث.

وإذا كانت هذه العناصر الشكلية المتعددة هي من تشكّل البناء السردي على وفق علاقاتها وأنظمتها الداخلية، فأن الآخر هو البنية المضمونية/ المتن الذي يربط بينها. ومن هذا، سنرصد تمثّل الآخر باعتمادنا على اغلب أراء النقاد ممن انطلقوا في رصد أرائهم النقدية متأثرين أساساً بآراء مدرسة الشكلانيين الروس وبأبحاث العالم اللغوي السويسري(دي سوسير)، ومنهم ورولان بارت، وتودروف، وجيرار جنيت، وسواهم.

التمهيد

التمثيل السردي

الآخر

الرواية الخليجية

التمثيل السردي

يعدّ التمثيل السردي شكّل من إشكال إعادة نتاج وتجسيد المرجعيات الخارجية أو الواقعية من خلال النصوص السردية المتخيلة وانتظامها وتشكُّلها في بُنى سردية، لتتشكل من مكونين: خارجي، المتن(مصدر المعلومات السردية)، وداخلي، المبنى(قوانين البُنى السردية)، بمعنى حين **((نتكلم على "السرد" ينبغي على الأقل أنْ يجري تمثيّل حدث ما. إنّ عدّة أحداثٍ مثل اغتيال شخص أو حادثة ما أو حتى حياة برمتها لا يمكن أنْ تتحول إلى أشكال سردية، إلاّ إذا تم تمثّيلُها، أيّ جعلها منقولة مروية))**[1]. لذلك؛ فنقلها مروية داخل النص السردي تجعلها تخضع إلى نظام ثنائي متلازم يمكن تسميته، بالمتن الحكائي والمبنى الحكائي، و**((المتن الحكائي، هو مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها والتي تُكَوّن مادة أولية للحكاية. إمّا المبنى الحكائي، فهو خاص بنظام ظهور هذه الأحداث في الحكي ذاته))**[2]. والأحداث التي تُشكل القصة هي مدلول أو مضمون المرجعيات الخارجية – في أغلب الأحيان– تتشكّل سردياً في بناء أو شكّل يربط عناصرها بعضها ببعض، يكون عبّر شكّل وبناء، يسمى(المبنى الحكائي) الذي يصفها ويتمثّلها ويُظهرها سردياً.[3] ومن هذا نجد آصرة بين هذين العنصريين، فالعلاقة بين المرجعيات الخارجية التي تُغذي النص السردي، والأنظمة الداخلية التي تمنحها شكلاً خاصاً، يجعلها تظهر بشكل ما في نظام الخطاب السردي. من هذا، يعدّ التمثيّل مفهوماً مركزياً يتّصل بوظيفة السرد اتصالاً مباشراً من خلال ربط الدوال بمدلولاتها، فالقصة مدلول تتجسّد عبّر دال الخطاب.

ويرجع مفهوم التمثيّل في الدارسات السردية إلى الشكلانيين والبنيويين، حين دعا(هنري جيمس) إلى مسرحة الحدث وعرضه، لا إلى قوله وسرده، أيْ أن القصة أو الشخصيات تحكي

---

[1] السرد، جون ميشيل آدم، ت: أحمد الوردني، دار الكتاب الجديدة المتحدة،ط1، 2015، ص23.

[2] نظرية المنهج الشكلي، ت: إبراهيم الخطيب. مؤسسة الأبحاث العربية،ط1982،1، ص180.

[3] ينظر: خطاب الحكاية، بحث في المنهج جيرار جنيت، ت: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،ط2، 1997 ص38–40.

ذاتها، وتعرضها بشكل مباشر، لا إنْ يحكيها الراوي. مما((**ينتج لإيهاماً تاماً بالواقعية**)).[1] أما تلميذه(بيرسي لوبوك) الأكثر تأثراً به بخصوص وجهة النظر هذه، الذي تمثّل بمبادئ استاذه في كتابه(صنعة الرواية)،((**فهو ينطلق من أن الرواية هي شريحة من الحياة، ويضع اعتراضاً افتراضياً يُشير إلى إن أيّ محاولةٍ لتفكيك عناصر الرواية تؤدي إلى إتلاف الحياة فيها**)).[2] وهذا يكشف المقاربة بين مقولة العرض والمحاكاة.

وقد ميّزا(جيمس، لوبوك) في هذا الطرح، بين أسلوبين رئيسين للسرد(الأسلوب البانورامي والأسلوب المشهدي)، ويجمع هذين المصطلحين بين معنيين، فالمشهدي، هو العرض والرؤية مع. أما البانورامي هو الحكي والرؤية من الخلف.[3]

وقد حظي طرح(هنري جيمس) هذا، بعناية كبيرة واستجابة سريعة من الروائيين والنقاد على حد سواء[4]. فقد تبنى(تودروف) هذه الرؤية أو المقاربة(العرض/المحاكاة)، حيث يقوم مفهوم التمثيل السردي لديه على فكرة الإحضار. فميّز في مبحث القصة، بين صيغتين رئيسيتين: هما السرد والتمثيل. ورأى، أنّ التمثيل ومقولات الخطاب وكلام الشخصية تتسم بالسمة الذاتية في اللغة. أما السرد ومقولات الحكاية وكلام الراوي تتسم بالموضوعية في اللغة[5]. فالمقابلة بين السرد والتمثيل، بمفهوم(تودروف)، توافق المقابلة بين السرد والعرض في النقد الأنجلوسكسوني. وهاتان الصيغتان

---

[1] من وجهة النظر الى التبئير، جيرار جنيت وآخرون، ت: ناجي مصطفى، منشورات الحوار،ط1،1989 ص15 .

[2] بنية النص السردي، حميد الحمداني،(من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي- بيروت،ط3،2000، ص14 .

[3] ينظر: تزفيطان تدوروف، مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992،ص 63- 64.

[4] ينظر: بنية النص السردي، ص15-18.

[5] ينظر: تزفيطان تدوروف، مقولات السرد الأدبي، ص63. ومعجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، تونس، 2010: ص112-113.

مستوحتان من ثنائية(أفلاطون):القص والمحاكاة التي قدمها(هنري جيمس)، إلى أنّ فكرة(العرض) مثل فكرة (التقليد).[1]

وما نفهمه من هذه الآراء التي تقابل مقولة العرض بمقولة التمثيل، المستندة إلى مقولة المحاكاة التي قال بها ارسطو وافلاطون، إنّ كلّ عرضٍ هو تمثيل، حيث**((جعل-ارسطو- الحكاية الخالصة والتمثيل المباشر ضربين من المحاكاة)).**[2] غير أنّ(جيرار جنيت) في كتابه(خطاب الحكاية)، يُناقش هذا التصور ويُنقضه، لِيُقابل مقولتي التمثيل والسرد بمقولتي المحاكاة السردية،* ويرى أنّ فكرة التمثيل/العرض تساوي المحاكاة، التي هي بمفهومة**((وهمية تماماً: فعلى عكس التمثيل المسرحي، لا يمكن أي حكاية أن(تعرض) أو(تقلد) القصة التي ترويها، إنها لا يسعها إلا أنّ ترويها بكيفية مفصلة دقيقة حية) فتعطي بذلك إلى حد ما إيهاماً بمحاكاة هي المحاكاة السردية لسبب وحيد وكافٍ هو أن السرد الشفوي أو المكتوب واقعة لغوية، وأن اللغة تدل دون أن تقلد)).** [3] قائلاً في رؤيته لوظيفة التمثيل السردي، أن مهمته ليست**((عرض واقع معطى أو التعبير عن أفكار مسبقة، وإنما إعادة خلق الواقع بنقله من صعيد الواقع ووضعه على صعيد الخيال والتعبير والأسلوب(...) وكما أن هدف العمل الفني لا يتحدد في "وصف الأشياء" وفي محاكاة الواقع محاكاة كلية أو جزئية)).** [4] ليُميّز بين المتن، المبنى، في تحليله لمكونات الخطاب السردي فيرى إنّ المتن السردي أو القصة تتشكل من مواد أو مرجعيات خارجية يُمثلها الخطاب من خلال

---

[1] ينظر: معجم السرديات محمد القاضي وآخرون، ص 113.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 113.

* جيرار جنيت يُماثل مفهوم التمثيل بالمحاكاة، لكن ليس بمفهوم أرسطو أو أفلاطون(التقليد)، ولا حتى بمفهوم هنري جيمس و تودروف(العرض= التمثيل)، بل يعني به، أنَّ التمثيل السردي يشمل مقولتي العرض والسرد، عند تحليل مكونات الخطاب السردي. ينظر: خطاب الحكاية، ص41.

[3] خطاب الحكاية،ص179.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص 9.

مكوناته وعناصره السردية، من: الزمن وتقديم ما في وعي الشخصيات وعلاقة السارد بالقصة وغيرها. ويبني(جنيت) تصوره هذا، من تميّز الشكلانيون الروس بين المواد الخام في القصة وبين الطريقة التي تُشكّلِها.[1]

فـ(جيرار جنيت) يرى((**أن العوامل المحاكاتية النصية المحضة ترتد إلى ذينك المعطيين المتضمنين سلفاً في ملاحظات أفلاطون ألاّ وهما: كمية الخبر السردي(حكاية أكثر تطورا أو أكثر تفصيلاً) وغياب المخبِر، أي السارد(أو حضوره الأدنى). فلا يمكن الـ(عرض) أن يكون غير طريقة القص، وتقوم هذه الطريقة على قول أكثر ما يمكن، وعلى قول هذا "اكثر" بأقل ما يمكن في آن واحد: إنها(التظاهر، كما يقول أفلاطون، بأن الشاعر ليس هو من يتكلم) – أي إنساء أن السارد هو من يقص-. لأمر الذي يتأتى عنه هذان المبدآن الرئيسيان للعرض(showing) ألاّ وهما: هيمنة المشهد(حكاية مفصلة)، عند هنري جيمس، وشفافية السارد(الكاذبة) عند كوستاف فلوبير (...) فالتظاهر بالعرض، معناه التظاهر بالصمت(...) إذْ المحاكاة تحدد بحد أقصى من الخبر وحد أدنى من المخبر، والقصة تحدد بعكس تلك العلاقة)).**[2] وهذا يشي في علاقة مضمون القصة بالمرجع الخارجي في تشكّل متن البناء السردي.[3] فـ((**الحكاية لا يمكنها أنْ تكون حكاية إلاّ لأنها تروي قصة، وإلاّ لما كانت سردية(...) ولأنَّها ينطق بها شخص ما، وإلاّ لما كانت في حد ذاتها خطاباً(...) إنَّها تعيش بصفتها سردية، من علاقتها بالقصة التي ترويها، وتعيش بصفتها خطاباً، من علاقتها بالسرد الذي ينطق بها)).[4]**

إلاّ إنّ التمثيل السردي في أحد تشكلاته للمرجعيات الخارجية قائمٌ على اساس وهدف، هو، إعادة نتاج هذا الواقع وتشكليه سردياً على وفق رؤية وغاية ما، لهذا؛ فالتمثيل السردي لا يمكن أن

---

[1] نظريات السرد الحديثة، مارتن والاس، ت: حياة شرارة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998، ص139.

[2] خطاب الحكاية، ص 181-182.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص 39.

[4] المصدر نفسه، ص40.

يُقلّص إلى وجود لغوي.[1] وهذا ما يُؤسسه طرح(رولان بارت) في مقاله(مدخل إلى التحليل البنيوي للمحكيات) في توضيح مسألة التمثيل أو العرض التي تقابل مقولة المحاكاة، مؤكداً أن المحاكاة أمر محتمل((**في كل حكاية، ممكنة الحدوث؛ إن وظيفة الحكاية ليست العرض، بل تشكيل متوالية تبقى بالنسبة إلينا غامضة، ولكن هذه المتوالية ليست ذات طبيعة محاكاتية، لا تكمن "واقعية" متوالية معينة في التتابع "الطبيعي" للأفعال التي تشكلها، ولكن في المنطق الذي يعرض فيها)).**[2] وفي رأيه هذا، أن صلة التمثيل السردي بالواقع تكمن بطريقة عرضه وتقديمه. وهنا يأخذ التمثيل وظيفة الأخبار، لأنه يُمثل المعاني والافكار والقيم وليس فقط الأحداث وكلام الشخصيات، لغاية وهدف يرتبط بوظيفة السرد الروائي. ليبدو أن مفهوم "**رولان بارت**" للتمثيل في السرد، هو أقرب المفاهيم إلى مصطلح "**التمثيل السردي**"، بوصفه مرتبطاً بالمعاني وليس بالأحداث والشخصيات أو اللغة كما يذهب إلى ذلك(جيرار جنيت)[3] .

أما التمثيل السردي عند(عبد الله ابراهيم) يأخذ اهتماماً بارزاً لديه؛ لرؤية، ترى أن لسرد الروائي وظيفة ما، فإذا((**كان هناك فرق بين الراوية وأنواع السرد الأخرى فإنه يرتبط، بطرق حاسمة، بالإحساس بالفعلية أو الحقيقية أو "الواقعية"، ذلك الإحساس الذي يحصل عليه القارئ من قصة ما. إننا نعتقد بصحة ما فيه، ومع ذلك لا نعتقد، وذلك بطريقة صادقة ومزدوجة)).**[4] فـ((**البنى تكوّن أساس المسرودات التخييلية تُماثل تلك التي تنظم التأريخ والسيرة وقصص الصحف، وتماثل معنى النموذج في حيواتنا الخاصة، فإنّ قضية تكوّن تلك البنى تتخذ أهمية**

---

[1] ينظر: نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن،ص195.

[2] من البنيوية إلى الشعرية، رولان بارت، جيرار جنيت، ت: د. غسان السيد، دار نينوى- سوريا، ط1،2001، ص55.

[3] ينظر: التمثيل السردي في روايات(كمال قرور)،سعاد بن ناصر،رسالة ماجستير، جامعة سطيف، الجزائر،2013، ص42.

[4] نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن،ص75.

متجدّدة))[1]. وهو ما يبني–عبد الله ابراهيم– عليه تصوره في تشكيل مفهوم التمثيل السردي، ليوظفه من اجل تقيد أو ربط النص السردي الروائي بوظيفة خارجية ايديولوجية ما، يُجسدها من خلال خلق أو اعادة نتاج واقعاً تخييلاً، وهذا ما يصرح به قوله، بأن((**التمثيل لا يتحدد بسطح النص السردي، إنما يتخطاه إلى إعادة تشكيل متنوعة، وذات مستويات متعددة للعوالم والمرجعيات الثقافية (= الاجتماعية، الاخلاقية، الدينية، السياسية، الاقتصادية...الخ) بما يمكن اعتباره إعادة تشكيل نصية لها، ويتم فيه تجاوز الوقائع والأحداث، إلى تمثيل دلالاتها العامة، والعلامات الدالة في تلك النصوص تتضافر من أجل خلق عوالم نصية متخيلة تناظر عبر عملية التمثيل العوالم المرجعية))**[2] .

لتتجلى فكرة التمثيل السردي واسعة وغير محددة، وذلك بارزاً عبّر إمكانيته وقدرته في التعبير عن العالم بكل أشكاله وبأنماطه التعبيرية مختلفة. فهو تمثيل لتجربة فردية ذاتية للإنسان العادي، ومن ثمّ للإنسان المبدع، فالروائي وكاتب القصة وغيره، هم أفراد يتمثّلون الاشياء والأفكار والقيم من حولهم كأفراد لهم شخصيتهم المستقلة. يتمثّلونها كذوات لهم تجاربهم الخاصة بهم، إلا أنّ تمثيلهم لها ليس مقطوعاً عن الواقع الاجتماعي والتاريخي الذي يعيشون فيه، لذلك؛ فالتجربة التمثلية، الذاتية والفردية، هي في ذات المعنى تجربة مجتمعية موضوعية، مادام المتمثل/المبدع يعيش في وسط مجتمعي. وبهذا يشير مفهوم التمثيل السردي إلى الكيفية التي يُجسّد بها المبدع تشكيل حقائق الاشياء وتنظيم الفهم الذاتي والاجتماعي للواقع من خلال الإدراكات الاجتماعية؛ حيث يرتبط مفهوم التمثيل بالإدراك، بوصف التمثيل لا يكون تمثيلاً فجائياً وعبثياً بل يتأسس في جوهره الى مرجعية تستند في اصولها ومبادئها الى الواقع الاجتماعي الذي يعد بمثابة المنظومة الاخلاقية

---

[1] المصدر السابق،،ص 104.

[2] موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2008: ج1، ص393.

والثقافية والاجتماعية التي تساعد المبدع في اثناء إدراك الاشياء أو استحضار ما هو غائب منها الى الذهن على القيام بعملية التمثيل[1].

إنّ التمثيل السردي شكلٌ من أشكال التمثّل العام يُعالج الحركة والموقف والفكرةِ والرؤية، لإظهارها في العالم الروائي من خلال اللغة، وليس المقصود من هذا، إنْ يكون السرد التمثيلي مطابقاً لما هو مُمثَّل خارجياً، -وإلاّ كانت محاكاة ارسطية- فما يُمثّل سردياً لا يُقدم إلاّ من خلال لغة، لتجسّد رؤية وموقف ما، وآلية إيديولوجية يتجسّد بها مُمثِلها، إذ يعطيه تأويلاً معيناً داعياً المتلقي للاعتقاد به.[2] فيصبح عالم التمثيل السردي هو العالم المختلق التخييلي الذي عمل الراوي على تكوينه معتمداً الواقع بوصفه مرجعاً أساسياً في عملية البناء. من ذلك برز التمثيل في الدراسات السردية بوصفةِ تصوّراً وتمظهراً تعبيرياً في إعادة تأويل وتشكيل العالم تخيّلاً، وكشف إمكانية إعادة نتاج المرجعيات الثقافية المتعددة، وإدراجها في علاقات جديدة عِبْرَ هذه الوظيفة السردية التمثيلية، لتفتح أمام المبدع والمتلقي ممارسة ثقافية وجمالية، صيّر فعل القراءة نشاطاً إبداعياً لا يُعيد كتابة النص فحسب بل يُعيد نتاج رؤية العالم أيضاً، ليتمثّل بالكيفية التي تُنجز بها النصوص في إعادة نتاج المرجعيات الخارجية، على وفق الأنساق المتصلة بشروط النوع الأدبي.[3]

ومن هذا المفهوم، لتمثيل السردي يجسّد الآخر أحد تشكلات هذه المرجعيات الخارجية، التي يسعى في إعادة نتاجه وتشكيله وتضمينه واستنطاقه في الخطاب السردي الروائي، لغاية يقصدها الكاتب أولاً، والمؤلف الضمني تابعاً أو بانياً لهذه القصدية. لنتحدث من هذا، عن مفهوم الآخر، وما هي إشكاله، وصوره، التي تجسد تمثيله في تجليات التمثيل السردي لنص الروائي.

---

[1] ينظر: تمثلات المرأة في الرواية الإماراتية. رسول محمد رسول، الناشر وزارة الثقافة وتنمية المعرفة، 2010، ص 22-23.

[2] ينظر: بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)، ص47.

[3] ينظر: الخطاب الروائي النسويّ العراقي، دراسة في التمثيل السرديّ، محمد رضا عبد الستار محمد، المؤسسة العربية.

لدراسات والنشر ،ط1،2012، ص34 .

الآخر:

يتحدد مفهوم الآخر ودلالته على وفق السياق الذي يندرج في ضوئه نوع المُعاينة والتحديد، وأحد مفاهيم هذه المُعاينة، إنّ الآخرَ مختلفاً، في ضوء علاقته مع الذات، و((**يعني شخصاً آخر أو مجموعة مغايرة من البشر ذات هوية محددة، وبالمقارنة مع ذاك الشخص أو المجموعة أستطيع(أو نستطيع) تحديد اختلافي(أو اختلافنا) عنها. وفي مثل هذه الضدية ينطوي هذا التحديد على التقليل من قيمة الآخر، وإعلاء شأن الذات أو الهوية)).**[1] ليشيّر هذا؛ إلى التلازم السببي بينهما، ويُقوّض أيْ فصلٍ بين المفهومين فالآخر لا يتمثّل بهذا المفهوم إلاّ في إطار علاقته أو رؤية الذات له.[2] ومن هذا، ندرك معناه في سياق هذه العلاقة لِنحدد الآخر مختلفاً، بوصفه غير مُماثل، فهو لا يمكن إنْ يكون إلاّ في إطار هذه الجدلية؛ الإختلاف واللا مُماثلة[3]. ليتحدد بمعنى، انتمائه إلى ثقافة، أو حضارة، أو فكر، أو جنس، أو أيديولوجية، أو مجتمع ما، **((مقابل مفهومات أخرى، كمفهوم"الأنا" ومفهوم "الذات"، ومفهوم "الغير"، ومفهوم "نحن")).**[4]

ولاشك إنّ هذه المحددات هي((**"تصنيف" استبعادي يقتضي إقصاء كلِّ ما لا ينتمي إلى نظام فرد أو جماعة أو مؤسسة، سواء كان النظام قيماً اجتماعية أو أخلاقية أو سياسية أو ثقافية، ولهذا فهو مفهوم مُهِمٌ في آليات الإيديولوجيا، ولعل سمة "الآخر" المائزة هي تجسيدهُ ليس فقط كلّ ما هو غريب" غير مألوف" أو ما هو "غيري" بالنسبة للذات أو الثقافة ككلّ، بل أيضاً كلّ ما يُهدد الوحدة والصفاء(...) أيْ إنّ ثمةَ سمة أساسية جوهرية تحدد "الذات" مما يجعل الآخر**

---

[1] دليل الناقد الأدبي، د.ميجان الرويلي، و د.سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، ط3 ،2002 ، ص23.

[2] يُنظر: نحن والآخرون، النظرة الفرنسية للتنوع البشري، تزفيتان تودروف، ت: ربى حمود، دار المدى للثقافة– دمشق، ط1، 1998، ص 9.

[3] ينظر: صورة الآخر في الرواية الإماراتية، قراءة في المتخيل الإبداعي، د. رسول محمد رسول، إصدارات وزارة الثقافة. والشباب وتنمية المجتمع، ط1، 2009، ص17 .

[4] صورة الاخر في الرواية الاماراتية، قراءة في المتخيل الابداعي، ص27.

مختلفاً عنها، وبالتالي[كذا] لا ينتمي إلى نظامها، أيَّاً كان)).[1] فانبثاق مفهوم الآخر تشكّل في إحدى تمثّيلاته على ما يشهده العالم اليوم من تجاذبات سياسية وصراعات طائفية وقومية ونزاعات عنصرية، ظهر أثرها هذا، من ولادة صراع الآخر واقصائه.[2] فاختلفت العلاقة معه في صورة تباعد، فشكلت مفهوم الآخر، مُغايراً، وتبنى الآخر**((خطاب الاختلاف، فالواحد لا يُقابله المماثل، إنما يقابله الآخر، والواحد إذ يُقدم على التعامل مع الآخر، لابد أنْ يُضحي بانسجام مكوناته مع بعضها)).**[3]

ومهما يكن من الأمر، فقد استقرَّ استعمال مصطلح الآخر في الدراسات المعاصرة على المعنى العام لمفهوم المُغاير والمختلف، سواء أكانت هذه المغايرة في العدد أم الماهية. أم أكانت هذه المغايرة شكلية أو مرجعية، وسواء أكان المُغاير شخصاً أم شيئاً آخر، عدواً أم صديقاً، فكراً أو انتماء، مدينة أو حضارة، أو شيئاً غير ذلك، بحسب طبيعة المُغايرة بينهما. فالمسلم آخر بالنسبة إلى غير المسلم دينياً، أو المسلم آخر بالنسبة لمسلم آخر مذهبياً أو مناطقياً، وغير العربي آخر بالنسبة إلى الأجنبي إجناسياً أو قومياً، والأسود آخر بالنسبة إلى الأبيض شكلياً أو عرقياً، وبهذا يصبح مفهوم الآخر أكثر سيولة وتعددية، بل قد يصبح عصياً على تحديد ثابت؛ لذلك فمفهوم الآخر ينفتح على سلسلة من ثنائيات تكاد لاتنتهي إلى إنْ تصل إلى الأنا الفردية التي يكون كلّ الناس آخرين بالنسبة إليه. بل قد يُجرّدُ الإنسانُ من نفسه آخرَ حين يتمثّل شيئاً من الصراع الداخلي حول قضية نفسية أو فكرية أو انتمائية.[4] وهكذا فإن مفهومه، متجذِّر ومنغرس في الوجود الإنساني، وقد تكون أسّاً وتأسيساً لهذا الوجود؛ لأنهُ مفهوم يتأسس على**((سمة أساسية جوهرية تحدد مفهوم الذات مما**

---

[1] دليل الناقد الأدبي ، ص21–22.

[2] ينظر: صورة الآخر الحميم في رواية ساق البامبو، د.محمد بن علي الحسون، مجلة الخطاب،العدد:9، ص222.

[3] نسق المتعدد، فيليب مانغ، ت:عبد العزيز عرفة، ص16. نقلاً، عن: صورة الآخر في الرواية الإماراتية، ص 30.

[4] ينظر: الآخر في نهج البلاغة، قراءة في المرجعيات المشكّلة للذات ولصورة الآخر، سلام عبد الواحد جباره، رسالة ماجستير، كلية التربية للعلوم الإنسانية – جامعة البصرة، 2013، ص5.

يجعل الآخر مختلفاً عنها، وبالتالي* لا ينتمي إلى نظامها، أياً كان)).[1] ومن هذا سنحدد أشكال الآخر وصوره، لضبط بعض من محددات مفاهيمه وتشكلاته.

أشكال الآخر:

يمكن أن نُشخص أشكاله، في ضوء المعنى والمفهوم الذي تبنى تحديد معناه، آخر مختلفاً مُغايراً. مع القول إنّ هذه الأشكال ليست حصرية ومنضبطة لحصر مفهومه في دائرة التقيد والضبط والتحديد، أنما؛ يمكن أن نشخصها كأشكال رئيسة تتشكل منها أشكاله الفرعية الأخرى، المتعددة والمتنوعة في ضوء سياقها المنبثق من تمثيلها. وذلك تبعاً لمرونة هذا المفهوم كما مرّ بنا سابقاً.

ومن هذا، يمكن تقسيم أهم أشكال الآخر الرئيسية إلى: الآخر الاجنبي، الآخر القومي، الآخر الديني، الآخر الإثني، الآخر المذهبي، الآخر العرقي، الآخر الاجناسي[2].

ومن هذا اللا انضباط ولا حصر في تحديد أشكاله وتعدد تفرعاته، يمكن لنا أيضاً، أن نحدد صوره التي تستجلي تشكلات أشكاله الرئيسة والفرعية.

صور الآخر:

تتشكل محددات صور الآخر تبعاً لطبيعة ظهوره في سياق تمثيله، فتشكله قد يكون قائماً على تمثّل إقصائه وتهميشه، ونبذه ورفضه. أو تمثّل سلبيته، بعداوته وعنفه، أو بالعكس(الذات). ومن هنا فقد يكون من الضرورة تحديد وحصر الآخر في أنماط محددة تربط أجزاء مكوناتها إلى بعضها برباط واحدٍ، فثمة صور متعددة من الآخر تُشخصه مختلفاً؛ ولابد من فهم صورة الآخر التي

---

* كذا في المصدر.

[1] دليل الناقد الأدبي، ص 22.

[2] ينظر: من نحن– التحديات التي تواجه الهوية الأمريكية، صموئيل هنتكون، ص 43. سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية) صلاح صالح، المركز الثقافي العربي،ط1، 2003ص10. إشكالية الأنا والآخر، د. ماجدة حمود، عالم المعرفة– الكويت،ع398. 2013 ص17. و: صورة الآخر الحميم في رواية ساق البامبو، د.محمد بن علي الحسون، مجلة الخطاب ،العدد:9، ص222.

تتشكل((**من السمات الاجتماعية والنفسية والفكرية والسلوكية التي ينسبها فرد ما أو جماعة ما الى الآخرين)).**[1]

اقترح(تودروف) بعض من هذه المحددات لضبط صورته، تبعاً لعلاقته مع الآخرين، ليبني تصنيفه هذا، على ثلاثة محاور:((**أولاً: حكم قيمة(على الصعيد الأخلاقي): الآخر جيد أو سيء، أحبه أو لا أحبه. هناك، ثانياً: فعل التقرب أو الابتعاد بالنسبة للآخر(على الصعيد العملي): أتقبل قيم الآخر، واندمج معه، أو أجعل الآخر يتمثلني، وأفرض عليه صورتي الخاصة، بين الخضوع للآخر، وخضوع الآخر، ويوجد تعبير ثالث: الذي هو الحياد أو عدم الاهتمام، أتعرف إلى هوية الآخر، أو اتجاهلها(وهذا على الصعيد العملي البحثي). ومن الواضح أنه لا يوجد هنا أي مطلق، ولكن يوجد تدرج لا نائي بين حالات المعرفة البسيطة أو الأكثر عمقا**[2]. أيْ أنه يتمظهر في صور ثلاثة، تبعاً لهذه العلاقة:((**الأولى سلبية يبدو فيها الآخر خطراً على المجتمع وثقافته وتناسبها استراتيجية الرفض والطرد، وأما الثانية فأقرب إلى الحيادية المؤقتة؛ إذ لا يبدو فيها الآخر مقبولاً أو مرفوضاً بقدر ما يبدو متهيئاً ليكون هذا أو ذاك، وهذه الصورة تناسبها استراتيجية الاحتواء بالتبعية. أما الثالثة فهي صورة الأخ الحامل لقيم إنسانية الذي يمكن أن يكون اختلافه مصدر ثراء، وهذه الصورة تناسبها استراتيجية التعاون والمواطنة. وهذه الصور الثلاث متداخلة في كل سياق ثقافي اجتماعي)).**[3] وما نفهم من هذا التصنيف أو التمظهر، أن صورة الآخر قد تكون سلبية أو ايجابية. فالسلبية، تتشكل عندما يكون الآخر عدواً أو مشكوك فيه، وبهذا يكون مرفوضاً مطروداً، تتخذ الحيطة والحذر منه، وهذا ما يُشكله الموقف الأول(استراتيجية الرفض). والموقف

---

[1] صورة الذات وصورة الآخر في الخطاب الروائي العربي، فتحي أبو العينين، ص813. نقلا عن: محددات الانا والاخر في المتن الروائي الجزائري الجديد، أطروحة دكتوراه، صوافي بو علام، جامعة وهران، أحمد بن بلة، 2025 ص32.

[2] فتح أمريكا– مسألة الآخر، تزيفيتان تودروف، ت: بشير السباعي، دار سينا للنشر– القاهرة، 1992، ص223.

[3] الذات بوصفها الآخر في شعر المتنبي، د. منتصر الغضنفري، و: سعد حمد يونس، مجلة ديالي،ع21، 2005، ص175.

الثاني(استراتيجية الاحتواء)، عندما يكون هامشياً، مُهيمَنا عليه ضعيفاً، ذو أقلية عددية-ربما-. أما الصورة الايجابية الثالثة، فهي الصورة التي يتمثل فيها الآخر على وفق علاقة المثاقفة والتواصل والفهم مع الآخرين، عندما يكون الآخر مؤثراً وفاعلاً.

ويتخذ تحديد صورة الآخر هذه، على وفق العلاقات المحتملة مع الآخرين، لهذا يمكن أن نفهم تتبدل صورته تبعاً لتغيير هذه العلاقات. لنفهم من هذا؛ أن صورة ما، قد تنسب إلى الآخر انطلاقاً من خلفية مسبقة وقوالب جاهزة اخذتها عنه، معاييراً وقيماً ومواقفاً محددةً، تنزع موقفاً سلبياً أو ايجابياً تجاه، و((**بناء على ذلك، يمكننا القول بأن في هذه الثقافة آليتين تشتغلان معاً وبصورة متعارضة: الآلية الأولى هي آلية الجذب والدمج والاحتضان(...) أما الآلية الثانية فهي آلية الطرد وهي التي تعبّر عن رغبة هذه الثقافة في تحصين هويتها ضد الآخرين**)). [1]

تجليات الآخر في الراوية

شغل مصطلح الآخر كثيراً من النقاشات والدراسات، منها، الدراسات الفلسفية والفكرية والنفسية والأنثروبولوجية والدراسات السياسية أيضاً، قبل إنْ يدخل إلى الحقول المعرفية الأخرى، كالدراسات المقارنة، والدراسات الاستشراقية، والدراسات ما بعد الاستعمارية، ومن ثم حقل الدراسات الثقافية والاجتماعية والنفسية والسياسة[2]، أما((**على الصعيد الأدبي والإبداعي أمسى هذا المصطلح مفهوماً جاذباً للكثير من الدارسين والباحثين والنقاد عندما راحوا يستكشفون صورة أو تمثيلات الآخر في النصوص الروائية والقصصية. لقد جرب النقاد الغربيون ذلك كثيراً في دراساتهم، وعلى منوالهم أعملَ النقاد العرب بصائرهم بحثاً عن صورة الآخر في عدد غير قليل من النصوص**

---

[1] تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، نادر كاظم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ط1، 2004 ، ص17.

[2] ينظر: صورة الآخر في الرواية الإماراتية، قراءة في المتخيل الإبداعي، ص 30.

الإبداعية العربية والغربية معاً)).[1] من هذا، يُمكننا إنْ نستثمر مفهوم التمثّل السردي لتشخيص تمثّيل الآخر في النص الروائي الخليجي، من رصد تشخيص تمثيلاته في النص الروائي العربي.

فقد عالجتْ الكثير من الدراسات العربية النقدية المعاصرة، تمثيل الآخر في النص الروائي، المختلف حضارياً أو دينياً أو عرقياً أو قومياً؛ بوصف وسيلة((**التمثيل هو الذي يعطي للجماعة صورة ما عن نفسها وعن الآخر))**[2]. إلاّ إن تمثيل الآخر سردياً، لا يسعى الى تقديم صورة مباشرة عن الاخر الخارجي الواقعي، وإلاّ اصبح تمثيلاً تسجيلياً بمفهوم المحاكاة الارسطية. فـ((**ليس الآخر في السرد الروائي والقصصي هو ذلك الشخص الحي بدمه ولحمه، بل الشخصية بما تحمل من سمات ثقافية تسمح بالتحكم في افعال السرد وأحداثه وتكشف طبائعه وابعاده التاريخية والحضارية والطبقية الخاصة، كما يراها المؤلف القائم بتمثيل الشخصية سردياً. بتحويله الى كائن متخيل(...) بذا تصبح التمثيلات السردية للآخر ذات دلالات ثقافية تندرج تحت الصلة بين الانا والاخر والصورة المنتجة له سرديا))**[3]. وسيكون هذا الفهم مدخلنا الى رصد تمثّيل الآخر في النص الروائي الخليجي، بما يُحمله هذا المفهوم من علاقة بالمرجع الخارجي والابداعي من خلال أشكال وصور الآخر.

ولابد من أن نفهم مُسبقاً، إن الرواية((**فن أدبي مستقل له خصوصيته وذاتية، إذ هو فن يتسع لدراسة العلاقات المتشابكة والمتشابهة داخل المجتمع، فيفرز لنا النماذج البشرية في شكل نقبله، إذا تمثلت فيه ملامح الخير والبطولة والدعوة إلى الإصلاح، وشكل نحاول أن نتجنبه إذا بدا وكأنه رمز للتخلف والفساد والدعوة الى الرذيلة، على ذلك فالفن الروائي يجنح غالبا إلى التهذيب**

---

(1) المصدر السابق، ص 31.

2 تمثيلات الآخر، صورة الأسود، ص16.

3 الشخص والشخصي الثاني، تمثيلات الاخر في مرايا السرد_(مقال) منشور في موقع (WWW.eLMAqAH.NET) صورة الاخر في الرواية الاماراتية، قراءة في المتخيل الابداعي، ص 38.

والاصلاح ويفيد العلاج الأمثل للتغلب على جل المشاكل الاجتماعية))[1]. وهذا الرصد يؤكد خصوصية فن الراوية ووظيفتها، وعلاقة مضامينها بالواقع الخارجي، وكيفية بروز نشأتها، وضرورته في مواكبتها الدائمة لسيرورةِ وصيروة واقع المجتمع. لذلك؛ يعدّ تمثيل الآخر، أحد مضامينها، لتعكس الواقع الاجتماعي، والسياسي، والاقتصادي، بتحولاته ونشأته وتناقضه، سعياً لمعالجة قضايا وجود الإنسان. فالرواية تعدُّ نموذجاً فريداً لتمثيل ذلك الواقع أو تمثيل الآخر، إذ إن**((كلّ سرد روائي يتضمّن بالضّرورة أنا وآخر، سواء كان السارد أنا أو آخر، أو كان السارد افتراضياً آخرا ، كامناً خارج هذين القطبين، فالتماس هو الذي يمنح السرد وجوده ويجعله سرداً، سواء كان هذا التماس توافقياً في حده الأقصى(...) أو كان تماساً تنافرياً عبر مختلف أشكال الحروب وعمليات الخصومة والقتل والعداء وما إلى ذلك)).**[2]

من هذا سيكون رصد تجليات الآخر في الرواية العربية هو رصد لتطور الرواية وقراءة الواقع الممثل. ولعل أبرز ظهور وتجلي للآخر في بداية الراوية العربية، هو، الآخر الاجنبي، بوصفه المستعمر المحتل[3]. وبوصفه الراصد لتفاعل لعلاقة بين الشرق والغرب، من خلال الانفتاح والتواصل بين القطبين، فتوزعت شخصية الآخر الاجنبي في الرواية العربية، بين المكان الأوربي

---

[1] الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني(دراسة موضوعية وفنية)، الناشر: العلم والايمان – دمشق،2009، ص26.

[2] – ينظر: سرد الآخر(الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، ص54. الأنا والآخر، ماجدة حمود،ص9. صورة الآخر والحوار بين الحضارات في الرواية العربية، عبد الله أبو هيف، مجلة جامعة دمشق، ع الثالث والرابع، مجلد 24، 2008.ص 109–110. الذات والآخر في رواية(حب في كوبنهاجن) لمحمد جلال، د. محمد كمال سرحان، مجلة جامعة الناصر،ع6،م:الأول، 2015، ص 241–242.

[3] ينظر: سرد الآخر، صلاح صالح، ص13. صورة الآخر والحوار بين الحضارات في الرواية العربي،ص110–111. و: جدلية الأنا والآخر في رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، للروائي واسيني الأعرج، مقاربة في التلقي والتأويل، سارة شاوش، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر، 2015، ص9–10. الذات والآخر في رواية(حب في كوبنهاجن)،ص244

والمكان العربي. في ظل ثنائية علاقة الأثر المؤثر بين الغرب والشرق، بين الانبهار والتمجيد، وبين التحقير والتهميش، تمثيلاً سلبياً أو تمثيلاً ايجابياً.[1] مثلما نرصد هيمنة الآخر اليهودي، بوصفه آخر اجنبياً محتلاً، وآخر دينياً، وآخر قومياً(عرب اليهود) في الرواية العربية، على الأخص منها: الرواية المصرية، والفلسطينية. [2]

ثم برز تجلي أشكال الآخر، الأكثر حضوراً مدوياً ولافتاً، بعد أحدث سياسية عاشتها الامة العربية، بين اجتياح العراق للكويت، وبين أحداث 11 سبتمبر 2001، ليتجلى شكلاً بارزاً، للآخر، هو الآخر الديني(المسلم). والآخر القومي[3]. لتبرز بعدها أشكاله، بوصفه مقولة ثقافية شكلت الصراع أو الانقسام الطبقي، فظهر الآخر العرقي، والآخر الديني، والآخر الإثني، وغيرها، لتتشعب بعدها وتتفرع أشكال الآخر.

وتجسد تمثيل الآخر هذه، بين الصورة السلبية والصورة الايجابية، تمثيلاً انحيازي، وتمثيلاً حيادي. وهذا التمثيل شكّلته المواقف والرؤى، للكاتب وللمرحلة الراهنة في تمثيله. ومن هذا نجد آصرة العلاقة بين المرجعيات الثقافية الخارجية التي تُغذي النص السردي والأنظمة الداخلية التي تمنحها شكلاً خاصاً يجعلها تظهر بشكل ما في نظام الخطاب السردي. لـ((**يؤدي السرد وظيفة تمثيلية شديدة الأهمية في الرواية، فهو يقوم بتركيب المادة التخيلية، وينظم العلاقة بينها وبين المرجعيات الثقافية والوقائعية، بما يجعلها تندرج في علاقة مزدوجة مع مرجعياتها، فهي متصلة بتلك المرجعيات لأنها استثمرت كثيراً من مكوناتها، وبخاصة الأحداث، والشخصيات، والخلفيات الزمنية،**

---

[1] ينظر: سرد الآخر، صلاح صالح،ص98-104. وجدلية الأنا والآخر في رواية كتاب الأمير، 11-13. تمثلات الآخر في الرواية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي(الأرض والدم) و(ريح السموم) نموجاً، د. سليم بتقة، مجلة العلوم الإنسانية-جامعة محمد خيضر بسكرة، ع22، 2011. ص 246-247.

[2] سرد الآخر، صلاح صالح،ص13، 197-200. و: صورة الآخر وصراع الحضارات في الرواية العربية،ص111-112. الهوية وسرد الآخر في روايات غسان كنفاني، أطروحة دكتوراه، مازية حاج علي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2017.ص90.

[3] إشكالية الأنا والآخر، ماجدة حمود، ص7-8. صورة الآخر وصراع الحضارات، ص113.

والفضاءات، لكنها في الوقت نفسه منفصلة عنها لأن المادة الحكائية ذات طبيعة خطابية فرضتها أنظمة التخيل السردي)).[1] وهذا ما شكّل فهمنا وتوظيفنا لتمثيل الآخر في الرواية الخليجية، بأشكاله المتنوعة وصوره، ومن مسوغ توظيفه وعلاقته بوظيفة الرواية، وبمرجعه الخارجي، ليتسنى لنا من هذا، أن نتحدث عن مسوغ انتقاءنا، للآخر في نماذج منتقاة، حصرناه في مرحلتين.

الآخر في الرواية الخليجية (1990) إلى عام (2015): نماذج منتقاة

ومن هذه التجليات والأشكال والصور للآخر في الرواية العربية، سعينا إلى توظيفها، لرصد كيفية تمثيل الآخر في الرواية الخليجية، ليكون منطلقنا في انتقاءنا واختيارنا بعض من الروايات الخليجية دون غيرها في محددنا، بين عام 1990 إلى عام 2015. وأهم هذه المنطلقات، أنْ يُجسّد الآخر تمثيله من الواقع الخارجي، بمعنى إنْ يكون آخر ليس افتراضياً أو وهمياً، أو لا يرتبط بواقع خارجي أو رؤية ما. وهذا ما يجسده وظيفة التمثيل السردي، وهو، معالجة، ونقد، واصلاح، وتشخيص ورصد، وقراءة، واقعاً ما، بغية إعادة نتاجه تخييلاً، لرؤية مستقبلية تخاطب القارئ. من رؤيتنا، أنّ، ليس كلّ آخر، في النص الروائي الخليجي، هو آخر، يُجسد تمثيلاً سردياً، يقف خلفه مقصدية دلالية ورمزية وإشارية في توظيفه مضموناً(الآخر) يستحق المعالجة والرصد. إضافة إلى الفترة الزمنية بين هذه المرحلتين، كافية لنضوج أيْ اتجاه أو توجه روائي ما. وهذا الإمر ينطبق على الرواية الخليجية بشكل خاص، إذا استندنا على أثر المرجع الخارجي عليها، متجسداً باجتياح العراق للكويت وتبعات هذا الاجتياح.

أما الأمر الثاني، في سبب انتقاءنا هذا، فيتعلق بخطة منهجنا، التي اعتمدت في بنائها الشكلي على عناصر سردية بنيوية، شكلت هندسة الخطة، فاستبعدنا بعض من النماذج، ليتواءم توظيف النموذج مع التقنية المعتمدة أو الخطة. مع الذكر أننا حرصنا على توزيع مباحث الفصول، بنموذج واحد من كل بلد خليجي، فلم نعتمد تكرار نموذج بلد خليجي واحد، في مبحث واحد، في

---

[1] موسوعة السرد العربي،ج:2، ص137.

أغلب مباحثنا، مما يعني، أن الانتقاء ضرورة، لا يمكن إن تتجنبها أي دراسة، يمكن لها إنْ تلّم بشمول دون حصر.

وجاء حصر الفترة الزمنية للنماذج الروائية الخليجية، بين عام(990) إلى عام(2015)، لرؤيتنا أن الرواية الخليجية لبلدان مجلس التعاون، أصبحت أكثر نضجاً فنياً وبرزواً، ما بين هذا الحصر. وإذا عرفنا، إنّ ظهور بعضها شهد تأخراً زمنياً، قبل بداية هذه الفترة الزمنية. ولعل السبب الأبرز في هذا الاختيار الزمني، إلى إن البدايات الأولى للرواية الخليجية لأكثر بلدانها، لم تشكّل حضوراً لافتاً لظهور وتمثيل الآخر، وما بين هذا الحصر، تجسدت أهم تمثيلات الآخر، بإشكاله الرئيسية والفرعية، وتجلياته المتعددة والمتنوعة، وصوره. ومن هذا سيكون رصدنا لنشأة الرواية الخليجية تأكيداً لهذه الرؤية. ولفهم مسوغ هذا الانتقاء والحصر الزمني.

<u>الرواية الخليجية: النشأة،التطور:</u>

إنّ التحولات التي شهدتها الرواية العربية عموماً وما رافقها من تغيّر على مستوى المضمون والشكل كان تلبية لتحولات مرّ به المجتمع، سواء أكانت منبثقة عن التحول السياسي، والاقتصادي، و الاجتماعي. ومن ثم فالتحولات الخارجية أو الواقعية انعكست وتمثّلت فنياً من خلال الأدب بطبيعة الحال فكان يُحاكيها في ذات المجرى، ممثّلا لإعادة إنتاج هذا الواقع، والرواية أحد تمثّلات هذا الواقع. وإذا أردنا اختبار هذه الرؤية أو الرأي، فيمكننا تتبع تأريخ ظهور الرواية وأسباب الظهور في بلدان مجلس التعاون العربي الخليجي، ورصد تطورها الفني من خلال تطور المجتمع أيضاً.

فقد كانت الرواية الخليجية في سياق هذا المجرى الوظيفي أو التمثيلي هي في مواكبة ومحاكاة خصوصية واقعها المحلي من تحول وتطور اجتماعي الذي رافق تحولها وتطورها فنياً. إذْ يعود الظهور الفعلي لرواية في هذه البلدان إلى النصف الثاني من القرن العشرين، أيْ إنّها لم تكن مواكبةً لمراحل الأولى لظهور الرواية في البلدان العربية عموماً. وأحد مُفعِّلات هذه التأخر بطءُ التحولات الاجتماعية في بلدان مجلس التعاون الخليجي، فضلاً عن بطء التحولات السياسة والاقتصادية؛ بدليل أنّ الرواية الخليجية لم تشهد ظهوراً أو تحولاً أو تطوراً إلاّ بعد الطفرة الاقتصادية

من خلال انفجار النفط في منابعها، فظهرت معه الطبقة المتوسطة التي نهضت بتحديث المجتمع وتغيّر البنية الاجتماعية القديمة، فكان ظهور الرواية لحاجة هذا المجتمع، للتعبير عن متطلبات هذا الواقع الجديد.[1] من هنا نفهم المقاربة التأريخية بين ظهور المجتمعات وتحولاتها، وبين ظهور الرواية.

فالرواية كنص أدبي له خصوصيته الفنية، هذه الخصوصية قد تتجسد من مضامينه التي تتغذى من الواقع الخارجي، بمتغيراته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، لندرك رؤية العلاقة المتلازمة بين الواقع والرواية، وهذه الرؤية جزء من رؤية(هيجل)، الذي((**يعود الى التاريخ عندما يربط ظهور الرواية بتطور المجتمع البورجوازي، ثم يعود الى علم الجمال في مقابلته بين السمات الفنية للرواية والبناء الشكلي)).**[2] وهذه الرؤية تجعلنا نفهم طبيعة هذه المجتمعات من جهة، ونفهم وظيفة الرواية وتمثلاتها السردية من خلالها أيضاً. ومن جهة أخرى، وهو الأهم، ندرك حداثة نشأة الرواية الخليجية تأريخياً وفنياً وحتى نتاجياً.

إمّا من حيث مفهوم مصطلح الرواية الخليجية، يمكن القول أنّ هذا المصطلح عائدٌ لخصوصية هذه المنطقة، التي تجمعها خصائص مشتركة متقاربة، سياسية واجتماعية وثقافية واقتصادية، والتشابه الجغرافي والتاريخي بين هذه البلدان. فشكلت هذه الخصوصية سقفاً إيديولوجياً إنضوى تحته مصطلح بلدان مجلس التعاوني الخليجي، المتشكل، من: المملكة العربية السعودية والإمارات العربية المتحدة ودولة الكويت وسلطنة عمان ودولة قطر ومملكة البحرين. وهذه الخصوصية هي مجموعة من السمات التي تُميز أدباً ما ويفردهُ عن غيره من الآداب ويمنحه هويته الخاصة به، وقد تكون هذه السمات متوفرة في عناصر الزمان، والمكان والعرق، أو تكون في المضامين التي يُفعلها الخطاب الأدبي. وهناك مَنْ يرى أنّ هذه الخصوصية قد تكون في سمات البُنى والأشكال الأدبية التي تبلور الهوية الأدبية جمالياً بأسلوب موضوعي وفني متقارب وهناك

---

[1] ينظر: الرواية الخليجية، قراءة في الأنساق الثقافية، فارس البيل، دار الأكاديميون- الاردن، ط1، 2016 ص24-25.

[2] بنية الشكل الروائي،حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي -المغرب، ط1 ،2009،ص5.

بعض النقاد يُميزون خصوصية الأدب باللغة أو الدين أو الحدود السياسية.[1] ومن هذا انبثق هذا المصطلح؛ لأنّ((**هذا الاتحاد المطل على الخليج العربي في جزيرة العرب له خصوصية مشتركة وسمات مميزة مكاناً وبيئة، ثقافة وعادات وتقاليد، كما لو انّه نسيج واحد بقواسم مشتركة عديدة يمكن أنْ تخلق إبداعاً شاملاً، له خصائص متحدة بخصوصية جمالية وموضوعية تبرر اشتراك الرواية في منطقة الخليج العربي في مشهدية أو خريطة واحدة، إذ إنّ الثقافة العامة لهذه الدول على المستوى الكلّي، تشترك في الكثير من القيم والعادات، بحكم تماثل البيئة وتشابه الواقع إلى حد كبير**)).[2]

وقد كانت الرواية الخليجية منذ ظهورها تُعالج هموم الإنسان والمجتمع في محيطها وقضاياها، شأنها شأن الرواية العربية خاصة والرواية العالمية عامة، فهي من حيث مضامينها تمثيلٌ اجتماعيٌ يرصد التغيّر الذي طرأ على مجتمعها وأثرها على سلوك ابنائها أو مجتمعها. وقد برزت الملامح المشتركة في الرواية الخليجية من هذا الرصد أيضاً، في تشابه المضامين الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي يعيشها سكان المنطقة. فظاهرة الطفرة الاقتصادية التي بدأت منذ السبعينيات، وأسهمت في هذا التحول الكبير في شتى جوانب الحياة الخليجية، ومنها الحياة الأدبية بالانتقال من دور البداوة والريفية إلى الحياة العصرية بتعقيداتها، كان ملمحاً بارزا متمثلاً في الرواية الخليجية إلى حد كبير. ونتجت عن هذه التحولات ظاهرة الصراع الاجتماعي الثقافي بين القيم والعادات التقليدية السائدة اجتماعياً في فضائها الثقافي المغلق على نفسه، وبين قيم الانفتاح والتواصل مع الآخر في مجتمع يعيش حياة جديدة ومختلفة بتعقيداتها وبهرجها ويعيش في ذات الوقت سياق المجتمع المحكوم بقيم اجتماعية و ثقافية مختلطة، جسد شكلّا جديداً من مضامينها السردية، ومثلما طرقت الرواية الخليجية بعضاً من قضايا هذا التحول كذلك طرقت بعضاً من قضايا

---

[1] ينظر: هواجس الرواية الخليجية، الرشيد بو شعير، دار الصدى للنشر، سلسلة كتاب مجلة دبي الثقافة،2011، ص47.

[2] الرواية الخليجية، قراءة في الأنساق الثقافية،ص 24-25.

الشائكة المتعلقة بالدين، والمذهب أو السياسة أو الجنس أو العرف واقتربت من بعضها، مُحدثة بعض الهزات في محيطها.[1]

ورغم المشتركات والملامح الأدبية والخصوصية بين روايات بلدان الخليج العربي إلا أنّ التباين ظاهرة بارزة بين هذه البلدان تاريخياً ونتاجياً وإبداعياً على مستوى الرواية من حيث الشكل والمضمون، فآلية تشكيل النص الروائي الخليجي، تتفاوت من بلد إلى آخر، ويعود ذلك إلى أسباب عدة في مقدمتها حداثة الإبداع الروائي في عدد من بلدان الخليج. إمّا المضمون فقد جسد تفاوت نسبياً في بعض المضامين أيضاً. ويعود ذلك التفاوت إلى خصوصية كل بلد من جهة، وبعض الأحداث السياسة التي أثرت في بعضها دون غيرها من جهة أخرى. ويمكن رصد هذا التباين، وفقاً لسبق التأريخي لظهور الرواية في كل بلد على حده ومن هذا نرصد تحول التجربة الروائية الخليجية، وكم النتاج ونوعيته، ونوعية المضامين التي تمثّلتها الرواية الخليجية.

الرواية السعودية:

حين ظهرت الرواية الخليجية، كانت أوّل بداية لها في المملكة العربية السعودية، وبعدها الكويت وبقية البلدان. ولعل تجربة عبد القدوس الأنصاري في روايته(التوأمان) الصادرة عام 1930م، مثلت استهلالاً لمسيرة الرواية المحلية السعودية والخليجية عموماً. غير أنّ هذه المرحلة الروائية كبدايات أيّ مرحلة إبداعية، تقل جودتها الفنية والمعيارية، ولا تكاد تخرج مضامينها السردية عن معالجة قضايا اجتماعية أو ثقافية محدودة، تعكس خصوصية مجتمعها، لهذا فاستخدامها السرد كان وسيلة لمنبر إصلاحي ديني تثقيفي، فغلب عليها الطابع التعليمي الوعظي الإصلاحي، فجاءت الرواية وسيلة اجتماعية وليست غاية فنية. وقد تميزت هذه الفترة من بين: عام 1930 إلى عام 1960، بطولها النسبي إلاّ إنها اتسمت بقلة الإنتاج .

---

[1] ينظر: تحولات الرواية في المملكة العربية السعودية، غالي القرشي، الانتشار العربي- بيروت، ط1، 2013، ص20،33 . و: قراءة في الأنساق الثقافية، ص 26-27.

وقد سارت الرواية السعودية ببطء في الخمسنيات وحتى السبعينات، ولم تنفك من اسر القيد التقليدي والبطء لنتاجي إلاّ في مرحلة الثمانينيات من القرن الماضي، ومرجع ذلك إلى سرعة التحولات الاقتصادية والفكرية والثقافية للمجتمع السعودي، فشكّلت الرواية السعودية منذ ذاك حتى الآن عناية شديدة بالخصائص الثقافية والشكلية والتنوع بالمضامين. ويمكن القول بأنّها مثّلت مرحلة الانتقال والتطور الإبداعي، من الرواية الإصلاحية التعليمية في البداية، إلى الرواية الفنية الكلاسيكية والواقعية والرومانسية إلى الرواية الرمزية والرواية الجديدة، فتدرجت إلى الشكل الفني الإبداعي.(1)

وتعدّ مرحلة التسعينات الميلادية وما بعدها من أخصب المراحل لنضج الرواية السعودية سواء على المستوى الكمي أو النوعي أو تمثيلها لمضامين متباينة ومتعددة ومتشعبة بين هاجس كسر التابو الديني والاجتماعي وبين رصدها لتناقضات واقعها؛ فعالجت ظواهر مهمة، مثل الإرهاب والصراع المذهبي وغيرها، كما تداولت التحولات الاجتماعية المواكبة لفترة النماء المادي، ومناقشة قضية الانفتاح والانغلاق، والشرق والغرب(2). ويعّد النتاج الروائي السعودي أكثر كما من النتاج الروائي لبلدان مجلس التعاون. وقد كان عدد الروايات التي نشرت في السعودية تقارب ستمائة رواية خلال العام 1990، الى عام2011(3).

الرواية الكويتية:

تأتي(الكويت) تالية للسعودية من حيث الأسبقية التاريخية لظهور الرواية فيها والكم الروائي، ويمكن عدّ المؤثر الخارجي لفن الرواية عربياً وعالمياً واضحاً على الرواية الكويتية أثراً ايجابياً. ويؤرخ ظهور الرواية الكويتية، لأول نص روائي، بـ(آلام صديق) لفرحان راشد الفرحان، الصادرة عام 1948. وفي عام 1960م صدرت رواية، بـ(قسوة الأقدار) لصبيحة المشاري، وشكّلت هذه روايات الريادة

(1) ينظر: الرواية الخليجية، قراءة في الأنساق الثقافية، ص 29.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص30.

(3) ينظر: الرواية مدخل تاريخي ودراسي ببلوجرافية ببلومترية، ربيع 1433، 2009، ص 29. https://issuu.com/ aljoubah.

والبواكير التي مثلت الإرهاصات الأولى لظهور الرواية الكويتية والدالة عليها والمعبرة عن هموم المجتمع الكويتي. وقد لا تختلف مضامينها وتوجهاتها عما هو سائد وتقليدي لأساسيات الرواية الواقعية، كالقضايا الاجتماعية وعكس تحولات المجتمع وما يُصاحبه من متغيّرات تكشفت عن تطور المجتمع الكويتي الجديد، وانتقاله من مجتمع بسيط محافظ، إلى مجتمع منفتح باتجاه الحياة العصرية الجديد، بعد تصدير البترول والرخاء الاقتصادي، وكان لابد لهذه المرحلة من إنْ تُحدث تغيراً كبيراً في المجتمع وبنيته السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية والثقافية، وبدء مرحلة جديدة من تاريخه.[1]

وقد عالجت الرواية الكويتية موضوعات متنوعة، رافقت التحول الثقافي والاجتماعي للمجتمع الكويتي وكان الأكثر تداولاً في الرواية الكويتية وتحديداً لمنعطفات التحولات الاجتماعي والاقتصادية، اثر المكان الغربي على الفرد الكويتي، وظاهرة العمالة الوافدة التي شكلت مضموناً بارزاً ومهيمناً في المراحل المتقدمة.

إمّا على مستوى التجديد في البُنى والإشكال، فقد مثلت مرحلة الثمانينيات مرحلة نضوج الراوية الكويتية. ومع عقد التسعينات وما بعده، وما رافق هذه الفترة من مؤثرات سياسية بارزة خاصة على الكويت متمثلة باجتياح العراق للكويت، الذي كان عاملاً مؤثراً ليس في بنية الخطاب الروائي الكويتي أو التراكم النتاجي فقط، بل في ظهور مضامين جديدة لم تطرقها الرواية الكويتية سابقاً، وهذه المضامين الجديدة لم تتداول بشكل فعال وصريح إلاّ في بدء الألفية. ويبدو سبب ذلك عائدٌ إلى الأثر النفسي الذي خلفه هذه الحدث السياسي، فلم يتم استيعاب أبعاد هذا الحدث السياسي والتخلص من أثره النفسي السيئ من المجتمع الكويتي ومن ضمنهم الروائيون الكويتيون، إلاّ بعد فترة طويلة، رصدنا فيها قراءة واعية وناضجة وموضوعية للإحاطة بكلّ أسباب ومسوغات هذا الحدث، تمثّلت بنصوص روائية إبداعية، وظفت الحدث فنياً أكثر من كونه ايديولوجياً. ومن أهم المضامين التي رُصِدتْ جراء هذا الحدث بروزُ صورة الآخر المختلف، متجسدة بقضية البدون والصراع الطائفي الديني، تأكيداً على أنّ الأدب انعكاسٌ لتمثّلات الواقع الحياتي بدرجة أو أخرى، إمّا((**الإنتاج الكمي**

---

[1] ينظر: الرواية الخليجية قراءة في الأنساق لثقافية، ص31.

للرواية الكويتية سنجد إن هناك ما يزيد عن مائة وسبع وعشرين رواية (127) كويتية صدرت منذ 1948م حتى عام 2008)).[1]

الرواية العُمانية:

تجسّد رواية(ملائكة الجبل الأخضر) لعبد الله الطائي الصادرة عام 1963م، أول رواية تدلّ على تأريخية ظهور الرواية في عُمان، وكانت متزامنة مع نشأة القصة القصيرة، بل أنّ رائدهما واحد، هو عبد الله الطائي مثلما كانت متزامنة مع ظهور الدولة العُمانية. وتسرد هذه الراوية في مضمونها تجربة الشعب العُماني في مقاومة التدخل الانكليزي. وله رواية أخرى عنوانها(الشراع الكبير)، وكلتا الروايتين تقتربان من جنس السيرة الأدبية الذاتية المغلفة بنكهة روائية تفتقر إلى البعد الفني كثيراً، حالها حال تطور أي فنٍ في بدء ظهوره. وهي هنا ريادة تاريخية أكثر منها فنية. إلاّ أنّ التطور الفني الحقيقي حدث في العقدين الآتيين: الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين فالتجارب الفعلية لكتابة الرواية العُمانية في الظهور كانت في إصدار سعود المظفر رواية(رجال وجليد) عام 1988، وتناولت الأوضاع في عمان قبل النهضة 1970، وقضايا التطور الاجتماعي الذي مرّ به المجتمع بعده.[2] ومن هنا ندرك هيمنة الطابع السياسي على الرواية العُمانية، وهذا الطابع ابتدأت تحولات السياسية التي رافقتها الرواية العمانية في عام 1970.

أنّ الرؤية الفنية شكلاً ومضموناً لكتابة الرواية، لم تكن مكتملة لدى اغلب كتّاب الرواية في عمان في تلك الفترات، فقد كانت في بدايتها أشبه بسيرة ذاتية، فانتهجت النهج الكلاسيكي، لكن حدث نوع من التحول الإبداعي مع بداية الألفية الجديدة، ودخلت أسماء روائية جديدة تميزت تجاربها الروائية بالفرادة والإبداع. إمّا من حيث مضامينها، نلحظ اهتماماً بالمورث الثقافي، فلا يزال المجتمع العماني من أكثر مجتمعات الخليج تعلقا بالمورث عموماً، وذلك لطبيعة البنية الاجتماعية الثقافية

---

[1] ببليوغرافيا الرواية الكويتية 1948–2008. جميل حمداوي، مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، عدد:137، ابريل 2010. نقلاً عن: الرواية الخليجية قراءة في الأنساق الثقافية ص32.

[2] ينظر : الرواية الخليجية قراءة في الأنساق الثقافية ص33.

المغلقة على ذاتها مقارنة مع بقية بلدان مجلس التعاون المجاورة، لذلك يحضر التاريخ العماني السياسي تحديداً فيها بقوة.

ومع هذا فالرواية العُمانية رصدت حركة نمو المجتمع إثناء انتقاله من مجتمع تقليدي إلى مجتمع منفتح على إشكال الثقافات ومظاهر التطور والمدينة، وعالجت التغير الذي أصاب المكان والإنسان العّماني واثر التحول الاقتصادي في علاقات الأفراد انفسهم. كما تعرضت لظواهر مهمة في المجتمع العُماني مثل ظاهرة الرق والعبودية، والعمالة الوافدة وما نتج عن ذلك من تشظيات في بنية المجتمع. وبالمجمل استطاعت الرواية العمانية أن تمثّل قضايا مجتمعها وتنقل وجهة نظر المجتمع حيال القضايا المتداولة، وهي مازالت تخطو في اتجاه النضج والتطور.[1]

الرواية البحرينية:

إمّا ظهور الرواية البحرينية، فتعود بواكيرها إلى منتصف الستينات، إلى أول نص روائي، رواية(ذكريات على رمال) صدر عام 1966، لرائدها الكاتب فؤاد عبيد، وهو احد رواد القصة القصيرة أيضاً وترصد الرواية عوالم ما قبل النفط، وشظف العيش بجانب البحر. ولهذه الرواية فضل الريادة، إذْ من بعدها يحدث انقطاع في المشهد الروائي حتى مرحلة الثمانينيات، لتظهر أسماء في مجال الكتابة الروائية، مثل: محمد عبد الملك، الذي بدأ قاصاً حيث أصدر روايته:(الجذوة) عام 1980، التي تعدّ البداية الثانية والفعلية للرواية البحرينية، والكاتب عبد الله خليفة الذي تميّز بأعمال كثيرة، وفوزية رشيد، واحمد المؤذن، وأمين صالح وغيرهم. في حين بَدَتْ النتاجات الروائية التي جاءت بعد هذه المرحلة متواضعة، تحمل سمات القصة القصيرة وتجسِّدُ الملامح المرتبكة للتجارب الروائية الأولى، فالتحليلات النقدية التي تتناول الرواية البحرينية تؤكد على أنها مازالت في مرحلة غير ناضجة فنياً، وهي ما تزال في ذات الإطار المحلي على مستوى المضامين والأساليب، ونتاجها الكمي قليل وضعيف.

---

[1] ينظر: الرواية الخليجية قراءة في الأنساق الثقافية، ص34-35.

وقد عالجت الرواية البحرينية، القضايا الاجتماعي، والتاريخية، والسياسة المحلية وتحولات المجتمع البحريني بعد تصدير النفط وما صاحبها من تحولات فردية وجماعية على المستوى الاجتماعي والأخلاقي.[1] وعالجت قضية الانتماء أو التجنيس من جانب إيديولوجي أيضاً، وكشفت أسباب الصراع الطائفي. ورغم حداثة الرواية فهناك أقلام روائية واعدة تسعى إلى ترك بصمة الإبداع الفني في هذا المجال.

الرواية الإماراتية:

شهدت الرواية الإماراتية، شأنها في ذلك شأن الرواية في الخليج عموماً، تغيرات عدة في مسار نشأتها وتأخّر ظهورها، حيث لم تستطع كجنس أدبي أنْ تُشكّل حضوراً أمام حركة الشعر، والقصة القصيرة وجميع الدراسات تُشير إلى أنّ رواية(شاهندة)، للكاتب راشد عبد الله، هي الرواية الرائدة في دولة الإمارات وظلت روايته الشاهد الوحيد على مبادرته، التي نشرت بعد قيام دولة الاتحاد، أي قبل عام1971، ثم أعاد نشرها عام2012. وكتب محمد غباش روايته الأولى ولكنه أيضاً لم ينشرها وكانت تحمل التسلسل الثاني على صعيد الرواية في الإمارات، ثم جاءت محاولات علي أبو الريش، ومحمد علي راشد وآخرين، وما تزال الأسماء الشابة في ظهور وتنامٍ في الساحة الأدبية الإماراتية الحالية، دليلاً على الحضور الفاعل للرواية الإماراتية.

كان من أهم العوامل الأساسية التي أدتْ إلى إغناء التجربة الروائية، التطور الاقتصادية ونمو المدن بما اصبح الحاجة إلى الرواية أمراً مهماً جداً، لِيمثّل تحولاتها وقضاياها، فعلاقة الرواية مع الواقع تفاعلية. وإذا كانت الثمانينات شهدتْ هذه المتغيرات والتحولات التي طرأت على المنطقة وانعكست في كتابات هذه المرحلة، إلاّ أنّ مرحلة التسعينات في القرن الماضي شهدت بروز الرواية التاريخية التي بدأها علي محمد راشد في ساحل الأبطال عام1988، ثم الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي بالروايات، مثل الشيخ الأبيض 1996، والأمير الثائر 1998، والحقد الدفين 2004. ولعل

---

[1] ينظر: المصدر السابق، ص 35-36.

تتبع النتاج الروائي في الإمارات نرصد عددها حتى الآن البالغ خمس وخمسون رواية، وسجل علي أبو الريش الأكثر نتاجاً في هذه الإصدارات.[1]

الرواية القطرية :

وفقاً لتراتب السبق التأريخي والإنتاجي لرصد ظهور الرواية في بلدان الخليج العربي، تكون الرواية القطرية في المرتبة الأخيرة زمنياً وإنتاجياً ونوعياً بالنسبة للرواية الخليجية، إذا علمنا أول رواية ظهرتْ عام 1993، وهي رواية(العبور إلى الحقيقة) للكاتبة القطرية شعاع خليفة، وفي ذات السنة صدرت رواية(أسطورة الإنسان والبحيرة) لأختها الكاتبة دلالة خليفة. وتعد رواية(القرصان) عبد العزيز آل محمود، التي صدرت طبعتها الأولى عام 2011. وأوّل رواية تاريخية قطرية بقلم كاتب قطري تناولت أوضاع الخليج في مطلع القرن التاسع عشر الذي كان تحت سيطرة الاحتلال الانكليزي. ومن أهم الأسماء الروائية: أحمد عبد الملك وجمال فايز وشمة الكواري وغيرهم. ومن اللافت في الرواية القطرية أيضاً، أن موضوعاتها لم تكن بعيدة عن طرح نظيراتها من روايات بلدان مجلس الخليج العربي، في رصد التحولات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، للواقع الخليجي أو القطري، والانفتاح على الآخر المختلف، وغيرها.

فالرواية القطرية بوصفها حديثة العهد، افتقرت إلى أساسيات العمل الروائي وتكنيك الرواية ولغة السرد. كما أن بعضها لم يأت بجديد نظراً لحداثة التجربة وأيضاً عُمر الكتاب!. ولكن هذا لا يعني عدم جودة بعض الروايات القطرية التي كُتبت بإتقان وحرفية كاملة"، بعد أن بلغ عدد الروايات القطرية خلال الأعوام الثلاثة الأخيرة فقط صدور سبعة وخمسين رواية قطرية: من 2014 إلى

---

[1] ينظر:الرواية الخليجية، قراءة في الأنساق الثقافية، ص 35-36 . و: المشهد الروائي في الإمارات. مسارات التجارب السردية البكر ،بقلم عبد الإله عبد القادر،2 اكتوبر، 2018 . الموقع الإكتروني:
.https://www.albayan.ae/paths/art/2012-09-23-1.1732199

2017. وهذا يعني أننا أمام مستقبل شديد الإصرار على أن تكون الرواية صوتاً معبراً وفضاءً فنياً يثبت فيه الأدباء القطريون وجودهم الفني.[1]

ومن الزمن التاريخي للجنس الروائي، يمكن القول أنّ الرواية الخليجية انبثقت من تمثّل تحولات الواقع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. لهذا تعد الدراسة النقدية للرواية مهمة ليس، لكشف الأهداف المتخلفة التي تحملها الرواية بصورة صريحة أو ضمنية، بل على مستوى تمظهر هذا الشكل الفني على مستوى بنائي وجمالي، يُميزه ويُفرده عن الأجناس الأدبية أو السردية الأخرى. وقد عبّرتْ الرواية الخليجية رغم التباين الفني والنتاجي، فيما بينها، أو بين الرواية العربية عموماً عن انفتاحها وتمثّلها لقضايا متنوعة الرؤى الفكرية والقيم الإيديولوجية، اكتشفت الذات والآخر في أبعاده الإيديولوجية والنفسية والاجتماعية والثقافية والحضارية، فضلاً عن البعد المحلي، قدمتْ بُعداً إنسانياً و تاريخياً، مما جعلها على صلة بالواقع في نواحيه المختلفة.

الرواية الخليجية وفقاً لنشأتها التاريخية الحديثة، ما زالت بعيدة عن الأبحاث والدراسات النقدية التي تكشف مضامينها وإشكالها وأبنيتها السردية وجمالياتها، وإبراز خصائصها السردية، لذلك فهي بحاجة إلى البحث والدراسة والاهتمام أكثر من غيرها،((**كما يمكن ملاحظة طبيعة وملامح النشوء والمسيرة في الرواية الخليجية عموما، اذ تتشابه في بداياتها المتواضعة وبداية تشكلها فنيا، وصولا الى نمط الكتابة الجديدة التي ميزت الخطاب الروائي تبعا لحركة المجتمع الخليجي ومراحل تطوره، وتسعى الرواية الآن بجهد مثابر نحو النضوج والتمكن، يقابل ذلك ضعف ما للحركة النقدية المصاحبة لها**)).[2]

ومن هذه الرؤية، لعلاقة المضامين أو المتون السردية بأبنيتها وتشكّلاتها، أفرزت هذه المراحل الإبداعية مناهج أدبية كلّ منها يتلاءم مع فترة زمنية معينة، فمن منهج تاريخي إلى اجتماعي ومن واقعي إلى بنيوي ومن ثم حداثي، وما بعد الحداثي، وتفكيكي وتشريحي. هذه المناهج

---

[1] ينظر: الرواية الخليجية، قراءة في الأنساق الثقافية، ص 38-9 . و: الرواية القطرية في ميزان المبدعين، بقلم طه عبد الرحمن، الأحد، 21-1- 8. https://www.google.com/search.

[2] الرواية الخليجية، قراءة في الأنساق الثقافية، ص28.

شكّلت ورصدت التحولات في عمق البناء الفني، والشكلي للرواية خصوصاً، وفي مقدمتها الجنس السردي الروائي، فقد مس التحول كلاً من المضمون والتشكيل الفني. قد عرفت الكتابة السردية الإبداعية في مرحلة الما بعد الحداثة تحولات جذرية على صعيد الشكل والتقنيات السردية والتمثيلات. وهيمنت تلك التحولات على سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي ولكن تسعينيات ذلك القرن والألفية، كانت حافلة بهذا التجدد ولتحول، بحيث أصبح من الصعب على نحو متزايد تطبيق نظريات ما بعد الحداثة واستراتيجياتها على تلك التحولات .

الفصل الأوّل

التبئير:

المبحث الأول:

مركز الإدراك: الرؤية المنفردة

المبحث الثاني:

تغيّر مركز الإدراك: اختراق التبئير

المبحث الثالث:

الإدراك الخارجي: البؤرة الذاتية

شكّل التبئير * أهمية في الدراسات السردية الحديثة، وشهد تراكماً نقدياً على مستوى المصطلح والمفهوم والإجراء، والتبئير، مصطلح اجترحه(جيرار جنيت)، يندرج عنده في مبحث المنظور ضمن مقولة الصيغة، قائلاً في وصفه:((- **منظوراً سردياً- أيّ تلك الصيغة الثانية لتنظيم الخبر، التي تصدر عن اختيار" وجهة نظر"))**.[(1)] وبمعنى آخر، هو:((**تقليص حقل الرؤية عند الراوي وحصر معلوماته، سُمي هذا الحصر بالتبئير لان السرد يجري فيه من خلال بؤرة تحدّد إطار الرؤية وتحصره. والتبئير سمة أساسية من سمات المنظور السردي، لهذا ينبغي تجنّب الخلط بين المنظور والصوت: فالمنظور يجيب عن السؤال: "مَنْ يرى"؟، إمَّا الصوت فيجيب عن السؤال:" مَنْ يتكلم؟"))**.[(2)] فالتبئّير بهذا المعنى، الموقع السردي الذي يتخذه الراوي أو الشخصية الساردة، لينتقي من المعلومة((**السردية، أداته واقعة في مكان ما، هي ضرب من المصفاة، لا يسمح إلاّ بمرور المعلومة التي يخوّلها المقام))**.[(3)] فقد((**يتموضع الروائي، بشكل ما، في وعي إحدى الشخصيات، ليكشف لنا الواقع، الذي لا يُنظر إليه حينئذ نظرة موحدة، وإنما من زاوية معينة))**؛ [(4)] لأن الوقائع التي يتألف منها العمل السردي، لا تُقدّم إلاّ من منظور وموقف، يُنظم الوقائع والمعلومات من زاوية لغاية ما، ففي العمل((**لا نكون أبداً بإزاء أحداث أو وقائع خام، وإنّما بإزاء أحداث تُقدّم لنا على نحو معين، فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين، ويتحدّد كلّ مظهر**

---

* درس جنيت مصطلح التبئير بوصفه بديلاً عن مصطلحاته الأخرى، ضمن فصل الصيغة والصوت، فدرس الصيغة، في مبحث: المسافة والمنظور. فالصيغة، هي الطريقة، التي يتم بها تقديم القصة، سواء أكان هذا التقديم من لدن الراوي أو الشخصية. أمّا الصوت، فهو يتعلق بدرجة حضور الراوي في السرد من خلال ضمائره. ويرى تودروف أنَّ الصيغة ترتبط بمقولات الحكي فهي تشكل البناء السردي الكلي، وليست حصراً على المنظور، ومن هذا يمكن التعليق، بإنَّ النقاد والدارسين كانوا على وعي بما طرحه جنيت في نقده أو تصوره؛ لخلط غير مقصود بين(مَنْ يرى) و(مَنْ يتكلم)، كما سنوضح لاحقاً. ومن هنا لم نفصل للصيغة مبحثاً خاصاً في الدراسة، لأننا سنتحدث عنها ضمن العمل السردي ككل.

(1) خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرار جنيت، ص197.

(2) معجم مصطلحات، نقد الراوية، لطفي الزيتوني، دار النهار للنشر- لبنان، ط1، 2002، ص 40.

(3) معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، ص65.

(4) نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير، ص 7.

من مظاهر موضوع واحد بحسب الرّؤية التي تقدّمه لنا)).[1] فالتبئيّر -إذن- **((تحديد زاوية الرؤية ضمن مصدر محدد، وهذا المصدر إمّا أنْ يكون شخصية من شخصيات الرواية أو راوياً مفترضاً لا علاقة له بالأحداث)).**[2] ومن هذا يتشكّل التبئير عبّر اسم المصدر (الراوي، الشخصية)، أولاً .

وقد ميّز الشكلاني الروسي" **توماتشفسكي**" بين نمطيين من السرد:**((سرد موضوعي (objectif)، وسرد ذاتي(subjectif)، ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مُطلعاً على كلّ شيءٍ، حتى الأفكار السرية للأبطال. إمّا في نظام السرد الذاتي، فإنّنا نتبع الحكي من خلال عَيْنَيْ الراوي(أو طرف مستمع)، متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع)).**[3] وبهذا يكون مفهوم التبئّير **((يُحيل فعلاً على مجموع المشاكل التي تُثيرها علاقات الراوي بما يحكيه، وعلاقاته بقارئه)).**[4] إذْ **((لا راوٍ بدون رؤية، ولا رؤية بدون راوٍ)).**[5]

ومن هذه العلاقة نأتي على أهم بلورة لتصنيف أشكال الرؤية، وصولاً إلى التبئّير، من تقسيم "تودوروف" اعتماداً على "بويون"، ويُقابله "جينيت"، لتتشكّل ثلاثة أنماط:

أولاً: الراوي > الشخصية/ الرؤية من الخلف، الراوي يعرف أكثر من الشخصية، وهو لا يشرح لنا كيف حصل على هذه المعرفة، فمعرفته تتجاوز الطاقة الإدراكية لإيّ شخصٍ راو أو شاهد، فهو يعرف كلّ شيء، أفكار الشخصية ومشاعرها ومصائرها وماضيها وحاضرها.[6] ويُقابله عند "جينيت": حكاية غير مبأرة أو ذات التبئير الصفر.[7]

---

[1] الشعرية، تزفيطان طودوروف، ص 50-51.

[2] بنية النص السردي، ص 46.

[3] نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلانيين الروس، ص 189.

[4] نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير،ص 7.

[5] المتخيل السردي، مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة،عبد الله إبراهيم،ط1،1990،المركز الثقافي العربي، ص62.

[6] ينظر: طرائق في تحليل السرد الأدبي ، مقولات السرد الأدبي: 58.

[7] ينظر: خطاب الحكاية، ص201.

ثانياً: الراوي= الشخصية/ الرؤية مع، وهذه الرؤية تتعلق، أنَّ معرفة الراوي تساوي معرفة الشخصية، وفي هذه الحالة يعرف الراوية بقدر ما تعرف الشخصية، ولا يستطيع أن يمدنا بتفسير للأحداث أو الأفكار قبل أنْ تتوصل إليها الشخصية، وتكون الشخصية هي صاحبة الرؤية.[1] ويقابله عند "جينيت": حكاية بتبئير داخلي ويقسمه إلى: أولاً: البؤرة الثابتة، إذ يمر كلُّ شيء من خلال راوٍ، أو شخصية واحدة. ثانياً: البؤرة المتغيرة، أيْ إنْ تمرّ المعلومة أو الحادثة عبر عدة شخصيات. ثالثاً: البؤرة المتعددة: تمرّ المعلومة أو الحادثة الواحدة عدة مرات عبّر وجهة نظر إحدى الشخصيات، ويكون إمّا تبئير ذاتي، تخص الشخصية الرواية نفسها أو يخص غيرها من الشخصيات المّبأّرة. وهذا السرد لا يبرح الشخصية المحورية، فكل السرد يُروى من خلال وجهة نظرها، ويكون إمّا ثابتاً أو متغيراً.[2]

ثالثاً: الراوي< الشخصية(الرؤية من الخارج)، في هذه الحالة تتضاءل رؤية الراوي، فيصف ما يراه ويسمعه، من دون أن يعرف دواخل الشخصية، فيقتصر هذا على الوصف الخارجي، الموضوعي السلوكي وهذه الرؤية بعكس الرؤية الأولى.[3] ويقابله عند "جينيت" الحكاية ذات التبئير الخارجي، فلا يمكن معرفة دواخل الشخصية، يعرف ما يظهر على سلوكها وتصرفها الخارجي فقط.[4]

وهذه الإنماط الثلاثة خاضعة لموقع المُبئّر من المُبأّر، والمُبئّر (مَنْ يرى)، هو مصطلح يُطلق على الذات المدركة الرائية، ويكون الراوي أو الشخصية الساردة. ويتحدد مركز رؤيته من موقع خارجي أو داخلي من القصة. إمّا لمبأّر، هو موضوع التبئّير وقد يكون شخصاً أو مكاناً أو حدثاً.[5]

---

[1] ينظر: طرائق في تحليل السرد الأدبي، مجموعة دراسات، مقالة: مقولات في السرد الأدبي، تزفيطان تودروف، ت: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992ص 58 -59.

[2] ينظر: خطاب الحكاية، ص202.

[3] ينظر: طرائق في تحليل السرد الأدبي، ص 59.

[4] ينظر: خطاب الحكاية، ص202 .

[5] ينظر: التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة ،ص 111،114 .

ووسائل الإدراكِ التبئّري يمكن إن تُحدد، بالحواس(البصر، والسمع ، والشم). أو بالإدراك الذهني: المعرفي، التخميني.[1] فليس المقصود بـ(مَنْ يرى)، الرؤية ذات الطابع البصري.[2]

ومن العلاقة بين صوت الراوي(مَنْ يتكلم)، والمنظور(مَنْ يرى)، تبلور مفهوم التبئّير من قراءة(جنيت) لكل التصورات والدراسات التي تداولت المنظور السردي، وبناء على تصورات(بويون)، و(تودروف)، قدّم(جينيت) مصطلحه" التبئير" بديلاً عن مصطلحات النقاد والدارسين السابقين، لما تحملهُ هذه المصطلحات برأيه من بُعدٍ بصري مفرط، لِيُوصل مع مصطلح(بؤرة السرد) الذي اقترحه (بروكس، ووارين)، مصطلح "التبئير".[3] وتعليله لهذا الاجتراح،هو وجود خلط مزعج بين ما يدعوهُ صيغة، وبين ما يدعوهُ صوتاً، أيْ بين، السؤال: مَنْ يتكلم؟، الذي يختلف تماماً: عن السؤال مَنْ يرى؟.[4] أيْ إنّ كلّ المصطلحات السابقة التي اقترحها النقاد للمنظور السردي تُعاني من الخلط والوهم، بين السرد(مَنْ يتكلم)، وبين المنظور(مَنْ يرى)، إمّا مصطلحه، فهو يتكئ على الفصل بينهما: ف: مَنْ يرى، لا يناظر: مَنْ يتكلم. من هنا نتحدث عن العلاقة بين الرؤية(مَنْ يرى) والصوت(مَنْ يتكلم).

فإذا كان هذا الفصل((**حلِّ اللبس بين المنظور والسرد، لبس كثيراً ما يحدث حين يتم استعمال "وجهة النظر" أو مصطلحات مشابهة**)).[5] فأنّ لهذا الإجتراح، وجهاً متشابكاً أيضاً، إذْ إنّ:(مَنْ يرى)، يمكن أنْ يكون:(مَنْ يتكلم) في آنٍ واحد –في بعض الأحيان–، فـ((**هاتان المسألتان هما" مَنْ يرى؟"، مقابل،" مَنْ يتكلم"، واضح أنْ أيَّ شخصٍ قادرٌ على الرؤية والكلام، وحتى على القيام بهما معاً– أمر يسهل الخلط بين النشاطين(...) قد يكون الكلام والرؤية، السرد**

---

[1] ينظر: التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، ص6 . و: المتخيل السردي، ص 116.

[2] ينظر: خطاب الحكاية،ص: 201.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص201.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص197–198.

[5] التخييل القصصي،الشعرية المعاصرة،شلوميت ريمون كنعان،ت: لحَسن أحمامة، دار التكوين–دمشق،ط1، 2010 ، ص107.

والتبئير)).[1] ومن هذا– فبرأي الباحثة–، إنّ المقولتين(الصيغة، والصوت) ترتبطان مع بعضهما في تشكيل التبئير –في بعض الأحيان– إذْ يُعدهما(تودوروف) مظهراً من مظاهر العمل الأدبي ككل وخاصة الرؤية. ويمكن التوصل من خلالهما– الصيغة، الصوت– إلى الإجابة عن السؤالين المتلازمين(مَنْ يرى؟) و(مَنْ يتكلم؟)،[2] بوصف الأخير((**يُشكل بنيوياً(مبدئياً) جزءاً من المحكي، ويتعلق الأمر بمعاينة الأشكال التي يمكن أنْ يأخذها ليتنكر، ومعاينة النتائج المترتبة على ذلك)).**[3]

ويمكننا القول–أيضاً– أنَّ العلاقة بين الصوت(مَنْ يتكلم)، وبين المنظور(مَنْ يرى) علاقة مهمة في تشكيّل التبئّير؛ ولكن ليست بصورة متلازمة ودائمة، فمثلما يمكن أنْ يكون(مَنْ يتكلم)، هو (مَنْ يرى)، يمكن أنْ يكون(مَنْ يتكلم)، ليس هو(مَنْ يرى)، وهنا الفصل والتميّز ضرورة قائمة، كي لا يُخلط بين الوظيفتين والصيغتين، والصوتيين أو الرؤيتين.

---

(1) المصدر السابق، ص108.

(2) ينظر: طرائق تحليل السرد الأدبي، ص58 –59 .

(3) نظرية السرد، من وجهة النظر إلى التبئير، ص23.

ومن جهة أخرى، يمكن القول إنّ إجتراح(جنيت) لمصطلحه- حسب رأي الباحثة- لا يتقاطع ويُلغي الآراء النقدية السابقة، أو مصطلحاته الأخرى: زاوية الرؤية، ووجهة النظر، وحصر المجال، والمنظور أو غيرها*، بل أنّها مصطلحات مُكمِّلة وداعمة لمصطلح التبئير الذي قدَّمهُ(جنيت) بوصفه مفهوماً أوسع واشمل، ليمكننا القول، إنّ مصطلح التبئير جامعٌ لكّل تلك المصطلحات الأخرى التي

---

* قد اقترن بالتبئير مصطلحات عديدة قد تحمل دلالة متقاربة وإن اختلفت المسميات، التي تعني في مجملها: موقف الروائي من واقعه وهو موقف ثقافي.أما موقف الراوي أو السارد، بوصفه تقنية أو مكوناً سردياً، فإنَّه موقف فني، فالرؤية السردية((تتعلق بالطريقة التي يدرك بها الراوي الحكاية)).الأدب والدلالة، ص81. أما وجهة النظر، فهي فلسفة الروائي وموقفه الإيديولوجي. ينظر: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي،عبد العال بو طيب، ص36. أما وزاوية الرؤية،فـ((هي بمعنى من المعاني مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة)). نظرية السرد من التئّير إلى وجهة النظر ص38. وحصر المجال هو تركيز التبئير على الإخبار السردي من خلال راوي مطلق العلم. ينظر: تقنيات السردية، ص45. والمنظور: مصطلح فكري أو إيديولوجي أو تعبيري، يتشكل من رؤية إدراكية تقدمها من زاويتها: ينظر :بناء الرواية، سيزا قاسم،ص177. وكل هذه المصطلحات تركز على علاقة المؤلف الحقيقي والراوي والمروي. ومن هذا سنستخدم هذه المصطلحات ضمن مصطلح التبئير حسب المفهوم لكل مصطلح.

اقترحها السابقون، وتنطوي تحت سقفه، حسب مفاهيمها التي حُددت، فهي جزءٌ من مفهوم التبئير. السابقة واللاحقة، لـ(جنيت).

أنَّ التبئير السردي في بحثنا يُعالج كيفية تمثّل الآخر في النص الروائي الخليجي، وبوصف **((عبارة التبئير لا تنصب دائماً على عمل أدبي بأكمله بل على قسمٍ سرديٍّ محددٍ يمكن أنْ يكون قصيراً جداً))**[1]. فأرتينا التمثيل السردي للآخر من خلال التبئير حسب المُبأّر(موضوع التبئّير)، بوصف الآخر قد يكون هو المُبأّر،لإنه؛ تحت نظر وسمع وإدراك المبئّر. أو إنّ الموضوع المبأر، هو، من يُشكل تمثيله. ومن جهة أخرى أنّ هذه المعالجة ستُجنبنا التقسيمات حسب التقيد بأنماط التبئير الثلاث التي لا تخلو من تداخلات واختراقات فيما بينها فعلى حدّ تعبير(جنيت) أنّ التغير لا الثبات هو سمة التبئير.[2] فكثير ما يتغيّر التبئير من داخلي إلى خارجي، أو من تصفيري إلى آخر، مثلما تتداخل الإدراكات فيما بينها أيضاً. بمعنى إنّ هذه الأنماط صعب ضبطها في نموذج واحد، وهي لا تؤدي –برأينا– إلى تشخيص تمثّل الآخر من خلال التبئير.

لذلك سنعالج التبئّير لتمثّل الآخر في نماذجنا، في ثلاثة مباحث: الأوّل: التبئير من خلال مركز الإدراك. المبحث الثاني، تغيّر مركز إدراك البؤرة. أما، المبحث الثالث، الإدراك الخارجي، البؤرة الذاتية. والأسئلة التي يقترحها هذا الفصل، مَنْ يدرِك(من يرى): الراوي، أم الشخصية؟. ومِن أيّ زاوية، إدراكٍ خارجي أم إدراكٍ داخلي؟. ذاتية أم موضوعية. وكيف يتمثّل الآخر من خلال مركز الإدراك، وما هي القرائن، فـ**((عملية الإدراك هذه تتضمن الذات والموضوع(...)، لذا فإنَّ السؤال النموذجي في التصور الجنيتي (التبئّير على مَنْ؟)، يصبح السؤال" تبئير ماذا؟ ومن طرف مَنْ)).**[3]وما هي وسائل إدراكِه، وما الغاية من هذا الإدراك. وما العلاقة بين المُدرِك(الراوي، الشخصية الراوية) وبين المدرَك(الشخصية، الموضوع). مثلما سنشخص العلاقة بين الصوت(مَنْ يتكلم)، وبين المنظور(مَنْ يرى) والصيغة السردية، في التبئير.

---

[1] خطاب الحكاية، ص 203.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص: 205.

[3] نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص 117.

المبحث الأوّل

مركز الإدراك: الرؤية المنفردة:

إنْ كان التبئيّر وسيلة يستعين الروائي بها، لغايات متعددة، فمن هذه الغايات التعبير عن حضور المؤلف(الحقيقي أو التخييلي)، والسلطة المطلقة لهذا الحضور؛ ليُشخص من هذا الحضور احتكار السرد والتحكم في بناء النص، وتقديم الشخصيات والأحداث على وفق قصدية هذا التمثيل، ومسوغه.[1] وهذا التحكم يُبرز على مستوى التبئير من خلال التحكم بمركز الإدراكِ(الراوي، الشخصية الساردة)، والتمركز في بؤرة السرد. ليشكل التبئير وسيلةً لتمثّيل الرؤية الجمالية والفكرية، وفي تشكّيل التجربة، وتنظيم سرد المعلومات والوقائع، غايته تنظيم وتوصيل فكرة وموقف ما. ويأتي التحكم بمركز التبئير وفقاً لإدراكٍ محمل بالأفكار والأحكام المسبقة ذات المعيارية التقويمية، بشكل حكم أو توجيه:(أخلاقي، فكري، اجتماعي، سياسي، ديني)، بوصفها رؤية تُقوِّم ما تصفه وتُدركه وتركز عليه، فهي((**تُمثّل منظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنياً، وتكون أمّا وجهة نظر خارجية عندما يكون الراوي خارج القصة، أو وجهة نظر داخلية تمثل رؤية الراوي /الشخصية**)).[2] وتُعَدّ هوية أو اسم المصدر: مَنْ يتكلم= مَنْ يرى(المُبئّر)، إحدى مُحدَّدات الانفراد بمركز الإدراكِ، وتشكّيل الرؤية فيما تتضمنه من نقل وتنظيم المعلومات بصورة حيادية أو انحيازي تجاه المُبأُر. ويعتمد رصد هذا، على تأويل القارئ الذي هو جزءٌ مهمٌ في تشخيص ذلك، مثلما تكون قرائن التحكم بمركز الإدراكِ عبر التتداخل بين إدراكِ خارجي وإدراكِ داخلي، ورؤية ذاتية، وموضوعية، وتغيير وسيلة الإدراكِ؛ رصداً لتلك الحيادية أو الانحيازية.

وجاء ذلك، في النماذج قيد الدراسة في رواية:(مسك) للكاتب الكويتي إسماعيل فهد إسماعيل. ورواية (الشيوعي الأخير) للكاتب السعودي إبراهيم الوافي. و رواية(وقت للخراب قادم) للكاتب البحريني أحمد المؤذن. نماذجاً اشتركت بانفراد مركز الإدراكِ لـ(الراوي، الشخصية الساردة). والرؤية الثابتة تجاه المبأّر(الآخر)، وموضوع المُبئَّر.

---

[1] ينظر: خطاب الحكاية، ص266–267.

[2] روايات حنان الشيخ دراسة في الخطاب الروائي، د.بشرى ياسين محمد، الشؤون الثقافية–بغداد،ط2011،،1 ص41.

الآخر الديني

يُشكل مركز الإدراك في رواية(مسك) قرينة دالة على غاية ومسوغ التبئير، عبّر تحكم الشخصية الساردة(أحمد)، الآخر الخليجي، من خلال وجوده في بلدن غربية. ويتجسّد مسوغ التبئير أو إدراك الشخصية الساردة، عندما يجدّ نفسهُ، مُداناً فجاءة بشكٍ تورطه بتهمة الإرهاب أثناء رحلته إلى لندن بمهمة رسمية، بوصفه موظفاً في الدبلوماسية الكويتية. فتُوقفه الجهات الرسمية، في مطار اثينا، لِيُحقق معه، لأنه عربي مسلم فقط. وهذا ما سَيُبئِّر له الشخصية الساردة للكشف عن كيفية تمثيله آخر من خلال الموقف الغربي تجاهه كمسلم. وهذا الموقف تشكل بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر عام2001، بتفجير برج التجارة العالمي في أمريكا. ليُجسّد هذا؛ الحدّ الفاصل في تغيّر الرؤية والموقف الغربي تجاه المسلم، ووسمه بصفة عامة ومطلقة وسمة الإرهابي.* ومن هذه الرؤية التي يُدركها(أحمد) مسبقاً، بوصفه شخصية مشاركة في الحدث، ومصدر نقل المعلومات وتنظيم الوقائع، يسعى إلى تبئير كيفية تمثّيل آخر دينياً(مسلماً)، في محاولة كشف مخبوء ومضمر هذا الموقف الغربي. فلا نرى إلاّ من خلاله، ومن زواية إدراكه؛ ومن انفرده بمركز التبئير وثبات الرؤية المنفردة.[1] يُبئِّر الشخصية الساردة، المُدرِكة الرائية، كيفية تمثّيله آخر(مُبأّر)، من خلال زاويتين: زاوية داخلية وزواية خارجية. وهاتان الزاويتان تتناوبان سريعاً فيما بينهما، حيث يتغيّر مركز إدراكه بشكلٍ سريعٍ ومتناوبٍ، بين تبئير ذاته(مشاعره وافكاره) تارة. وبين تبئير موقف الشخصية الغربية(سلوكها، أفكارها، مشاعرها) تارة أخرى؛ لما بين الإدراكين من علاقة سببية في تشكيل أو إدراك تمثّيله آخر. من هذا، يمكننا التحدث عن تداخلات الإدراِك أو التبئّير الخارجي والداخلي، من بؤرة مركز الإدراِك المنفردة للمبئر(الشخصية الساردة) تجاه الموضوع المُبأّر الواحد(كيفية تمثّليه آخر).

يتشكّل تبئير الشخصية السارد(أحمد) من خلال استرجاع ما حدث له في مطار أثينا، ليكون هذا مسوغاً لتبئيره؛ في كشف وعرض ملابسات ذلك الموقف. فيُبئر من خلال إدراك تخميني،

---

* ينظر: رواية(رابية الخطار) للكاتب العُماني علي المعمري، ورواية(أحضان المنافي) للكاتب القطري أحمد عبد الملك، ورواية(أوراق طالب سعودي) للكاتب السعودي، محمد بن العزيز الداود،على سبيل المثال فقط .

[1] ينظر:علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، يان مانفريد، ت: أماني بو رحمة، دار نينوى،ط2011،1،ص79.

داخلي، يستبطن دواخله ومشاعره مرة، لأنّه يعرف نفسه، ويستبطن ويخمن أفكار ومشاعر المحقق الغربي مرة أخرى، لهذا، يستظهره من خلال الحوار المباشر، لأنّه لا يعرف أكثر. مسترجعاً ومحدثاً نفسه أو مُجيباً عمَّا لم يستطع أن يُجيب عليه في لحظة الحاضر والموقف المباشر مع الجهات الرسمية الغربية أثناء وجوده هناك. ومن هذا يمكننا الاستنتاج إن الشخصية الساردة تُبئِّر الزمن أيضاً. ليتشكّل التبئير من اللحظة السردية، لحظة زمنية ومكانية واحدة، بدء من توقيفه في المطار والإجراءات الرسمية المتبعة معه. فيبدأ باسترجاع مباشر وغير مباشر لِما حدث له، وواصفاً وممهداً في تشكّيل عتبة التبئير، قائلاً لنفسه:((**فضاء مطار أثينا بمواجهتك. السماء غائمة جزئية(...) وأنتَ تهمُّ باجتياز باب الطائرة سلّمهم المعدني استوقفكَ، أحد مسؤوليهم بلهجة آمرة:**

– جواز سفرك!.

النبرات الحادّة للصوت أثارات قلقكَ(...) قسمات وجهه صادمة. أو أرادّ لها إنْ تكون كذلك)).[1]

إذا كان لضمير السرد علاقة بالتبئير، إذْ يعدّ قرينة مُحيلة، إلى الرؤية الداخلية، فإن له علاقة وثيقة في استدلالنا بمَنْ يتحكم بمركز الإدرِاك، وزواية الإدراك، لنشخص من هذا، تتطابق الذات المتكلمة(مَنْ يتكلم)، والذات المدركة(مَنْ يرى). لنجد اشتراك الضميران في التبئير، بين ضمير المتكلم(الشخصية الساردة/أحمد)، وضمير المخاطب(المروي له:الكاف، أنتَ/أحمد)، مُحيلان الصوت والرؤية له(الشخصية الساردة). وبهذا يكون الضمير نائباً عن حضور الشخصية المُبئره، علناً وقرينة على تحكمه بمركز الإدارك. وهذا التداخل بين الضميرين يكشف مسوغ التبئير وغايته وموضوعه. فنرصد من خلال ضمير المخاطب، تبئير الشخصية الساردة لمشاعره(قلقكَ)، كشفاً عن خوفه ووعيه وإدراكه، ومناسبة للإدراك الخارجي، إدراك سلوك المحقق تجاهه، عبّر استظهار كلامه المباشر(جواز سفرك!). مُمهداً لخلق مناسبة للانتقال من خلال الضمير المتكلم إلى الإدرِاك الداخلي، أفكار ودواخل المحقق(أراد لها أنْ تكون كذلك)، الذي يُبئر لما هو مخفي ومكبوت جراء هذا الإدراك الخارجي(سلوك المحقق). لما بين الإدراكيين من تعالق سببي. ليكون الضمير وسيلة سردية تمنح

[1] مسك، إسماعيل فهد إسماعيل، الدار العربية للعلوم ناشرون،ط1،2009، ص13-14.

الشخصية المُبئّرة حرية الانتقال من إدراكِ إلى إدراكِ إلى آخر. وبما إنّ(الرؤية مع)، هي من تصاحب إدراك سلوك المحقق، لذلك؛ يستعين المُبئّر(أحمد) بإدراكاته الحسية: السمعي والبصري(النبرات الحادّة، قسمات الوجه)، في تبئير إدراكه الداخلي التخميني لسلوك المحقق(أراد لها)؛ ليضفي على إدراكِه موثيقة المعلومة أو التبئير؛ لهذا فالشخصية الساردة لم تُبئّر بإدراكِ داخلي لسلوك المحقق إلاّ بعد إنْ استظهرت كلامه المباشر(جواز سفرك). ليجتمع المكون الإدراكي الحسي والتخميني الذهني قرينة أخرى تنسب التبئير للشخصية الساردة وتضفي الموضوعية والموثوقية على رؤيته، وتبين مسوغ تبئيرهُ وغايته وموضوعه؛ وهي رغبة المُبئر(أحمد) إظهار وكشف وتمهيد تبئير المخبوء والمكبوت، أيْ كيفية وسبب تمثّيله آخر دينياً(موضوع المُبأُر). فاستعانته بالإدراك الخارجي المتوالي يجعله يتكئ على إدارك تخميني، يُفسر ويُبئّر به، سبب سلوك المحقق معه؛ ليصل بنتيجة، إنّ هناك موقف مُسبق ومُبيت تجاهه، بوصفه آخر دينياً مرفوضاً وجوده هنا(البلاد الغربية). فيبئّر ذلك، قائلاً في مخاطبة ذاته أيضاً:((**لّما رأيتَ مسؤولهم يُنهي تدقيق جواز سفركَ مددتَ يدكَ كي تستعيدهُ. تفاجأت بما هو خارج توقعك.**

-سنحتفظ به!.(...).

جواز سفرك بحوزةِ مسؤولٍ مجهولٍ لكَ.

"رهنُ مزاجٍ أو صدفة!".

منزوع وثيقة السفر. منزوع الهويّة. إنْ كان على لغتكَ العربية فهي – جرّاء اعتبارات محسومة عندهم– سبّة.

"غريبٌ وسط بيئة طاردة")).[1]

وبما أنّ تبئّيره ينطلق من لحظة سردية منجزة(استرجاع)، فهو على علمٍ مسبقٍ بما يُبئّر. لذلك؛ فإنّ هناك مسوغ ووظيفة تغيير إدراكه سريعاً، من إدرِك خارجي، سلوك المحقق(سنحتفظ به)،

---

[1] المصدر السابق، ص16.

إلى إدراكِ داخلي، لافكار المحقق(اعتبارات محسومة عندهم)؛ غايته عرض وكشف مخبوء هذا السلوك تجاهه، فيحضر فعل الإدراك البصري(رأيت)، وفعل التخمين الذهني(تفأجات) مناسبة لتبئير الموضوع المخفي والمكبوت؛ تجسيداً لتمثّيله آخر دينياً مرفوضاً(لغتك العربية، بئية طاردة). ونستدلّ على هذا من خلال إحكام القيّمة أثناء عرض ذلك(منزوع، لغتك، سبّة، غريب). وغاية هذا التغيّر الإدراكي، رغبة المُبئّر، إنْ تكون زواية إدراكه حيادية في نقل معلومته، أو تبئيراً مُوثُقاً وموثوق به، لاستناده على الإدرِاك التخمني والبصري، وهذان الإدراِكان أقل موثيقة؛ بوصفه سارداً محدود العلم، لا يعلم أكثر مما يراه ويستنتجه، إضافة إلى تحكمه بمركز الإدارِك يشي برؤية إحادية انحيازية.

وإذا كان هذا التبئير يستند إلى إدارك ذهني تخميني، فإنّ الشخصية المُبئّره(أحمد) توثقه وتدعمه من خلال تبئير سبب وجوده أو سفره إلى لندن، الذي يكشف لنا، أنه شخصية دبلوماسية، بعيدة عن أيّ ريبةٍ وشكٍ محتمل، على افتراض ما– إرهابي–، فيشخص ذلك، من استظهار كلامهم المباشر واستبطانه، قائلين له، ومجيب على اسئلتهم:

– نُريد أنْ نعرف!.

لأنّهم يريدون..أجبتُ بتفصيل وافٍ:

– تصريح.. فيزا، صادرة عن السفارة الألمانية في دولة الكويت. تخوّل الشخص الممنوحة له حقّ دخول الإتحاد الأوربي.

باغته سؤاله:

–أنت كويتي؟!.

أحسستكَ مستفزاً عنوة.

"التحرّي مغاير للتعدي!".

أخذت شهيقاً لصدركَ. تشبّثت بأطراف هدوء مفتعل، صنف من بشر لا تعرفهم، خبرة لم تألفها. أجبتُ على سؤاله بتساؤل يكاد يلامس حدود الاستهانة أو الاستهجان:

–ما الذي يمكن أن أكونه؟!.

أمركَ مترسّماً تهذيبه:

–أجب بنعم، أو بالنفي!.

–نعم.

أصدر حمحمة خافتة. حدّق إليكَ في عينيكَ."الوقاحة بعينها")).[1]

فالشخصية المُبئرة(أحمد) في تُبئِّير سبب وجوده ومهمته الرسمية(فيزا، صادرة عن السفارة الألمانية)، يُبئر لبراءته وإزاحة أيْ ريبةٍ بحقه، يمكن أن تمنع سفره(تخوّل الشخص)، ليكون هذا، مسوغاً لتبئير سلوك للمحقق تجاه(حدّق إليكَ)، بوصفه سلوكاً عدائياً مقصوداً يحمل مضمراً ما، بدليل انتقاله إلى إدراك مشاعره وأفكاره من خلال الضمير المخاطب، المُوسُم باللفظ الصريح المسند إليه (أحسستكَ مستفزاً، بشر لا تعرفهم)؛ ليكشف عن تمثّيل آخر دينياً مُهيمنا عليه(التعدي الاستهانة). وهذا التبئير استعان بالادراك البصري(حدق)، والإدراك التخميني(الوقاحة بعينها)، من خلال الانتقال بين ضمير المخاطب وضمير المتكلم، تعبيراً عن وعيه الإدراكي بتمثيله هذا. وتغير زواية الإدرِك؛ خوله مركز التحكم بالإدراِك. مثلما سيخوله هذا التحكم كشف مسوغ هذا التبئير، وغايته من خلال هذا التدرج أو الانتقال الإدراكي. عندما يُبئر تصاعد لهجتهم التحقيقية معه، قائلاً، وقائلين له:

((أطلق مسؤولهم سؤالاً زئبقياً.

– أنت متأكد؟!.

---

[1] مسك، ص 84.

الإحالة على مواطنيّتك.غضبكَ يحاصركَ داخل صدرك(...) تعامِلهُ معك أخذ ينحو منحى الإهانة المقصودة.

" يقودني إلى أين؟!"(...) لو كان المسؤول من بلدك.. لو كنت هناك لما تهاونت بردّ الإهانة، هم -هنا- يستهدفون كرامة الفرد(...).

- نشكُّ أنْ تكون سمة الدخول مزوّرة!!.

"يشكُ.. أو يفتعل الشك لمجرّد الإساءة، تنفيساً عن كراهية ما بعد حدث برجي التجارة العالمية ومترو الإنفاق و.. أيام المّا قبل اتسمت إجراءاتهم بالبساطة.. كانوا يُعاملون الواحد بالترحيب والاحترام)).[1]

وإذا كانت الشخصية المُبئرة، يعلم مّا يُبئره(تمثّليه مرفوضاً)، فمصدر هذا العلم، أو إدراكه الرؤيوي؛ تماهيه مع ذاكرة سابقة له في هذا المكان(أيام المّا قبل). وهذا الإدراك المعرفي(برفضه) يكشف عنه من خلال الإدراك الخارجي، السلوكي المقارن زمنياً(الاهانة/ الاحترام)، ليكون مسوغ هذا التبئير زمنياً؛ تبئيراً للحاضر، بكشف المخبوء والمضمر، من وراء هذا سلوك الخارجي العدائي للمحقق الغربي معه، وتفسير كيفية وسبب تمثيله آخر دينياً مرفوضاً(تنفيساً عن كراهية ما بعد). فأنّ تبئيره لدواخلها النفسية المكبوتة(لما تهاونت بردّ الإهانة) أيضاً، ليكشف بهذا، مخبوءً غير معلن جراء هذا التمثّيل أيضاً، ويفسّر سبب سلوكها الخارجي المُهادن والمُسالم(لو كنت هناك) معهم؛ تعبيراً عن إدركه لصورته الذهنية المسبقة في إذهانهم وتصوراتهم، بتمثّيله آخر دينياً سلبياً(عنيف).

وهذا يشي بأنّ غاية الإدراك الداخلي كشف المخبوء، وإنّ الإدراك الخارجي، وسيلة للوصول لهذا المخبوء. بوصفه إدراِكاً واعياً؛ لذلك؛ كانت استعانته بالادراِك التخيمني في تبئير السلوك الخارجي، للمحقق الغربي(تنفيساً)، ليس تبئيراً عشوائياً غير مقصود توظيفه، من رغبته إن يكون تبئيره غير مشكوكٍ في صحة معلومته، أو من زواية ادراكه الذاتية، بوصفه شخصية مشاركة في

---

[1] المصدر السابق، ص84-87.

الحدث، وليس راوياً عليماً، فاستعان بوسائل إدراكية حسية، ليدعم ويوثق إدراكه التخميني(تنفسياً)؛ فهو لا يستظهر الإدراك الداخلي إلاّ بعد أنْ يستظهر الإدراك الخارجي، الذي منح تبئيره انطباعاً بحيادية زواية ومركز إدراكه. لندرك من هذا، العلاقة بين الإدراكين ومسوغ وغاية وموضوع التبئير.

فقد تجسد تمثيل الآخر الديني سلبياً في هذا النموذج من خلال التحكم والسيطرة على مركز الإدراك، الذي اتاح حرية الحركة لشخصية الساردة، المبئر، بالتدرج أو التناوب بين الإدراك الرؤيوي الخارجي والأدرك الذهني التخميني، والانتقال بين ضمير المخاطب والضمير المتكلم، مع ثبات البؤرة الداخلية للشخصية المدركة وثبات وجهة نظر المدرك(آخر ديني سلبياً مرفوضاً). وقد جاءت وسيلة الإدراك متغيرة تغيُّراً سريعاً في تناوب تبئيري بين نوعي الإدراك: إدراك حدسي رؤيوي بصري وسمعي، وإدراك تخميني استبطاني ذهني. ويمكن ملاحظة أنَّ الادراك الداخلي(المشاعر،الأفكار) أُنيط بالمبئِّر(أحمد) فقط، بينما أُنيط الادراك الداخلي(المشاعر) والخارجي(السلوك) بسلوك المحقق الغربي، ويمكن تعليل ذلك من خلال غاية وهدف وموضوع التبئير؛ هو كشف المخبوء الداخلي المكبوت لهذا السلوك، بوصف المدركات السلوكية الخارجية واضحة وبادية للعيان، إنْ لم تكن متكررة مع كلَّ آخر ديني، بينما المكبوت والمخفي، هو مسكوت عنه، وهو غاية ومسوغ التبئير. وهذا يشي أن التبئير كان تبئيراً ضمني أو دلالي، لتشخيص كيفية تمثّيل الآخر الديني مرفوضاً، من خلال أحكام ومواقف مسبقة. ليُشكّل التبئير غايته وهدفه الذي يخفي وراءه المقاصد الدلالية لعملية البناء السردي. ليصل بنتيجة منطقية، هي براءته أو بالإحرى براءة الآخر الديني(المسلم).

اتسم طابع التبئير، من هيمنة وثبات وإحادية البؤرة الشخصية المدركة(مركز الإدراِك) التي تعرض الوقائع والمواقف المسرودة وفقاً لزواية إدراكها، فكلّ شيء يمرّ من خلالها ونراه من الزاوية التي تختارها وتركز نظرها وإدراكها عليه.[1] ومن خلال بسط أحكام القيّمة والتعليقات، الذي استظهر عبر الحوار الخارجي والداخلي. ولأبد من الذكر بأنَّ الإدراك الخارجي كان وسيلةً إلى تبئير المّبأر(المخبوء)، وهو ما جاء منسجماً مع الاختراقات التبئيرية أو الادراكية. من هذا يمكننا القول أننا

---

[1] ينظر: علم السرد، يان مانفريد، ص79.

لم نكن لنشخص التبئير وغايته، دون تمييز(مَنْ يتكلم)، و(مَنْ يرى). وتجسد نمط التبئير، بالتبئير الخارجي والداخلي من خلال موضوع التبئير.

الآخر القومي

إنْ كان التبئير في رواية(مسك) جسّد تمثيل الآخر الديني من خلال التحكم بمركز الإدراك للشخصية الساردة المُشاركة في الحدث، فمرّر أو تحكم ببؤرة السرد من خلال ضميره المتكلم والمخاطب؛ بُوصفه مُنظم الخبر السردي، فإنّ مركز السارد غير المشارك في الحدث، لا يمنع من التحكم ببؤرة السرد وتمرير زواية إدراكه وتغييرها أيضاً، إذا عرفنا أن الضمير الغائب نائباً عن حضوره، لما يتسم به هذا الضمير من حرية التصرف والحركة والتنقل، بين الشخصيات والازمنة والامكنة والسرد والوصف والتحكم في كلّ شيءٍ.[1] إنّ الراوي في رواية(الشيوعي الأخير)، سيُجسّد منظوره الإحادي المنفرد أيضاً، ولكن، من تبئير وجود الآخر القومي في المملكة العربية السعودية.* يُجسده الأستاذ(راتب) المصري، الذي يُدرِّس في إحدى قرى المملكة العربية السعودية. ويركز إدراك الراوي على تمثيل الآخر(راتب)، من خلال إدراك افكاره ومشاعره الداخلية، بوصفه آخر قومياً يؤمن بإفكار سياسية ما. وبما أنّ التبئير يرتبط بغايات المُبئِّر(الشخصية الساردة، الراوي)– في أغلب الأحيان– فأهمُّ غاية يسعى الراوي في تبئيره الآخر(راتب) تركيزه على كشف وتسليط الضوء تمثّليه آخر قومياً فكرياً. ولا نتعرف على غاية الراوي هذه، إلاّ من خلال وسائله الإدراكية، واحكامه القيّمية في تبئير مُبأَّره، الآخر(راتب).

---

[1] ينظر: الراوي والمروي له، في روايات عادل كامل،أ.إيمان صابر سيد صادق، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، عدد الاول، ديسمبر 2013 ، ص154.

* ثمة اتفاق ضمني الذي أصبح من المُسلمات للعملية السردية، بانفصال المؤلف الحقيقي الذي يُحيل إلى لحم ودم عن السارد والراوي العليم غير المشارك تحديداً، بوصفه لا يتمظهر إلاّ من ضميره الغائب(هو)، وعلى الرغم من هذه المُسلمة التي تُسلم بانفصالهما إلاّ أنّه يُمثله، إذ ينسب بعض الدارسين التبئّير في هذا النمط الصفري إلى المؤلف ذاته، وعلى هذا يكون إلى جانب الراوي والشخصية مبئّر ثالث هو الكاتب الروائي. ينظر: معجم المصطلحات السردية، محمد القاضي،ص370. و: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب، بو طيب عبد العال، ص33. ومن هذا يمكن القول بأنّ الراوي خارج الحكي، وساطة لمنظور الذات السعودية هنا، أيْ لكاتب الرواية(الشيوعي الأخير)، أو بأنّهُ يتبنى منظور الذات السعودية تجاه الآخر، وهذا سنلحظه في القرائن النصية واللفظية في نموذجنا أيضاً.

فما بين المكان الاجتماعي المغلق(السعودية: القرية)؛ المتَّسمِ بسمةٍ ثقافيةٍ دينيةٍ إيديولوجيةٍ خاصاً به، وبين الأفق الفكري للآخر(راتب القومي)؛ تبايناً واضحاً، تؤكد إنّ الصلة بين هذين الفكرين أو الطرفين غير متوافقة إنْ لم تكن متنافرة. أيْ أنّ الآخر القومي لا يمكن إنْ يكون مؤثراً فكرياً على أهل القرية(المجتمع السعودي). غيّر إنّ الإشكالية التي تُشكل تبئير أو تمثيل الآخر؛ تتمحور في الأثر الفكري القومي الذي يُبثهُ عشوائياً وبطريقة غير مقصود عند أهل القرية(السعودية)، ويجد الاستجابة به مرحباً ومقبولاً الأذن الصاغية والأمر النافذ الطاعة، من استجابة البعضُ منهم. وينتج عن هذه الاستجابة العشوائية، تلاقحاً فكرياً ينتج خلية حزبية مصغرة معارضة في القرية الصغيرة بزعامة الأستاذ(راتب) ضد الحكومة. من هذا يكون مسوغ الراوي تُبيئّر هذه اللحظة العشوائية غير المقصودة، لغاية؛ كشف هشاشة هذه اللحظة العشوائية، وإثبات عبثية، هذا الفكر القومي في السعودية، أو قصدية بثه فيها-ربما-.

ويمكن تشخيص إدراك الراوي، بزواية منفردة إحادية، من خلال وسائل إدراكه، بوصفه راوياً غير مشارك، أيْ أنّه خارج الحكي والأحداث ولا صلة له بالشخصيات، وأنّه يقُوم بمهمة النظر أو السرد نيابة عن الآخرين، وهذه المهمة تستدعي أنْ يكون مراقباً أو عاكساً أو أو واصفاً أو ناقلاً أو ملاحظاً[1]. وعليه الاستعانة بأدوات ما، لِيقوم بوظيفة السرد والتبئير معاً، وإحدى إدواته استعانته بمدرِكات حسية من بصر وسمع، وهذه المدرِكات يتحكم بها من خلال سيطرته على مركز الإدراك، وعبّر ضميره الغائب. من هذا؛ يبدأ إدراكه لـ(راتب) بالاستعانة، أولاً، بمدرك حسي، لتبئير اللحظة التأريخية والنفسية التي كان فيها، ليشخص من خلالها، عمله وسبب وجوده في القرية، قائلاً:((**كان الأستاذ راتب معلم مادتي الجغرافية والتاريخ.. ثم التوحيد والفقه والحديث والتفسير والرياضة، كمواد مكمّلة لجدوله المدرسي..** و**المعروف بالقرية باسم(الدرزي)، يجلس على كرسيّ خشبيّ جُبر كسرهُ ببعض الحبال.. واضعاً أذنهُ اليسرى على المذياع(...) مستمعاً إلى نشرة أخبار السابعة في صوت القاهرة...(قررتُ أنْ انتحى رسمياً ونهائياً عن أيّ منصب رسمي، وأنْ أعود واحداً بين**

---

[1] ينظر: صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ت: عبد الستار جواد، دار الرشيد-بغداد،1981، ص231 .

صفوف الجماهير)،...! تهاوى المذياع من يد(الدرزي)، في الوقت الذي لم يلقِ الرئيس الناصر إسرائيل في البحر كما وعدَّ الجماهير، ولم يفسر له هذه الخيبة وهذا الانكسار المفاجئ)).[1]

فيأتي سرده بصيغة إخبارية يُمهّد فيها إلى تأثيثه السردي البنائي، بجملة تفاصيل، يكشف عن امتداد عمق منظوره، لمبأّره(راتب) وحجم معرفته الكلية به، سواء أكان هذا المنظور بإدراك غير محدد مصدر معرفته به أو محدد. يُسند التبئير إلى الراوي غير المشارك من خلال قرائن لفظية وضمنية عدّة، فالسرد يبدأ بالضمير الغائب العائد إليه(الراوي) عبّر ذكره الأسم الصريح للمبأّر (راتب). وهذا التبئير يركز زاوية إدراكه على كشف المرجع الفكري لمبأّره، بوصفه آخر قومياً، لتجسيد تمثيله سلبياً؛ من خلال أحكام التقيم(الدرزي، وعدَّ الجماهير). فيبئرهُ، مرة، بالإدراك الحسي بالمناقلة لماهو متداول عنه في القرية(الدرزي)*، تعبيراً عن موقف أهل القرية من فكره هذا. ليكون هذا الإدراك الحسي وسيلة سردية أو تبئيريه إلى الانتقال إلى إدراك رووئيوي آخر، عبّر تعليقه(لم يلقِ الرئيس الناصر إسرائيل، لم يفسر له هذه الخيبة)، تعبيراً عن هشاشة وإزدواجية هذا الفكر.

وإذا كان الإدراِك الحسي، البصري والسمعي، قرينة من قرائن كشف محدودية علم معرفة المبئر بمبأّره، ويُشكك بمحدودية علمه، أيْ إنّه إدراك لا يتوافق مع كلّية معرفة الراوي أو التبئير الصفري. فإن تبئير الراوي لدواخل مبأّره(راتب)، قرينة على أسناد الرؤية الكليّة له، لأنه؛ يعرف ببواطن مُبأّره وافكاره جيداً(الخيبية، الأنكسار)، وهذا ليس إدراكاً تخمينياً أو حدسياً؛ فلم يرد فعل الإدراك التخميني دالاً على ذلك، أو حُدد مصدر معرفته بهذا، فهذه المعرفة والإدراِك تتجاوز طاقة وإدراك راو محدود المعرفة أو شخصية مشاركة. ليتشكّل من خلال الضمير الغائب(مَنْ يرى، مَنْ

---

[1] الشيوعي الأخير، إبراهيم الوافي، دار الانتشار العربي– بيروت، ط1، 2010، ص10– 11.

* يُشير الدرزية إلى أنفسهم باسم(الموحدون) نسبةً إلى عقيدتهم الأساسية في "توحيد الله"، ويعتقد الباحثون أنَّ اسم "دروز" أطلق عليهم نسبة إلى نشتكين الدرزي الذي يعدونه محرفًا للحقائق. تاريخياً انشقت الدرزية عن الفرقة الإسماعيلية بالأخص، أثناء الخلافة الفاطمية. إذن تاريخياً تعود أصولهم إلى أصول إسلامية، ومن الباحثين من عدّ الدرزية مذهباً من المذاهب الإسلامية. أما عقائدياً، فقد اختلفت آراء الباحثين حول الموضوع فهناك من لا يعدونهم من الإسلام، إذْ هناك العديد من الفتاوى التي تكفّر الدروز وتخرجهم من البيت الإسلامي. ينظر: موحدون الدروز: https://ar.wikipedia.org/wiki/ .

يتكلم)، تبئيراً صفرياً أبرز راو خارج الحكي، غير مشارك.[1] لنستنتج من هذا، إنّ تعليقه وتدخله في سياق سرده(لم يلقِ الرئيس)، غير مسوغٍ، ويفقد حياديته؛ إلاّ من رغبته بكشف مسوغ تبئيره وموضوعه.[2] ليبرز إدراكه – بوصفه نائباً عن الكاتب أو المؤلف الضمني–؛ فعلّة هذا النشاز، بخرق حضوره الغيبي واعلان حضوره المرئي، بتدخله هذا، من أجل أنْ يُمرر تعليقاته الفكرية أو التقويمية.[3] وهذا التدخل لم يفقده حياديته فقط، بل أكّد تبنيه لحكم وإدراك ثابتٍ، تجاه كيفية تمثّيل الآخر القومي، بوصفه فكراً سلبياً، ليجسّد، هذا التدخل، وجهاً أو آلية من آليات الزواية الادراكية الانحيازية، لأن الراوي غير مشارك في الحكي، لا يتدخل إلاّ بدوافع ذاتية.[4] من هذا نستنتج مسوغ استعانة الراوي بالإدراك الحسي، ليس لمحدودية معرفته بالمبأر، بل من رغبته باظهار إدراك أهل القرية(مَنْ يرى) تجاه هذا المرجع الفكري لمبأّره(الدرزي)، ليمنح تبئيره تعدد البؤرة، مما يُوثق معلومته أكثر، بدليل أسناد هذا الإدراك القيّمي بوسمه اللفظي الصريح(أهل القرية) مع حضور فعل الأدراك (المعروف). ليستظهره تبئيره من خلال المكون القيّمي(راتب: درزي، ناصري).

وبعد أنْ مهدّ واثثّ الراوي العليم مُبأّره(راتب)، من كشف مرجعه الفكري، وتمثّيله آخر قومياً فكرياً سلبياً، ينتقل بهذا التمهيد والتأثيث إلى تبئير أكثر عمقاً وامتداداً داخلياً، ليكشف عن المكون القيميّ لمنظور الآخر القومي(راتب) تجاه أهل القرية، والحكومة السعودية. وهذا التبئير يحمل مضامين سردية لاحقة في تطور الأحداث، ومبرراً لتبئير تمثّيله آخر قومياً سلبياً. إذْ تشكّل تبئير اللحظة النفسية لـ(راتب) إزاء استقالة رئيسه، مناسبة لإدراك، مسوغاً لتبئير أفكاره الداخلية(راتب)، وتبئير لحظة التعارف الأوّل، بينه وبين تلميذه السعودي(رضا)– الذي يقع تحت تأثير فكره القومي لاحقاً، فيصف الراوي تلك اللحظة، قائلاً:((**في ذلك اليوم تحديداً وفي فسحة الشاهي، كان راتب لا يزال يقع تحت وطأة استقالة الرئيس، ويشعر بمرارة الغد، والخوف على وحدة الأمة، وضياع حقوق الفلسطينيين. لهذا كان لقاؤه رضا(...) لقاء تنفيس يمكنه من خلاله أنْ يشتم الدولة السعودية،**

[1] ينظر: خطاب الحكاية، 258.

[2] ينظر: أركان القصة، أ.م فورستر، ت: كمال عياد جاد، دار الكرنك– القاهرة، 1960،ص98 –99.

[3] علم السرد، ص72.

[4] بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص49.

ويُحمّلها بحقد وضغينة وعبثية سقوط عبد الناصر، وأنْ يجرد البدو من حضارتهم وإيمانهم لتخلّفهم الفكري والثقافي والتعليمي(...) دون أنْ يلقى من رضا إلاّ التصديق والإيمان والمبادرة لترويج هذه الأفكار ومحاولة التفاعل معها)).[1]

يركز تبئير الراوي هنا، على كشف وإظهار دواخل مُبأره الفكرية(يشتم الدولة، يجرد البدو)، التي تشي بموقفه الفكري المضاد تجاه الناس والحكومة السعودية، وهذا الإظهار يدعمه تحكم الراوي بمركز الإدراك، وعَلَمِية المبئّر، مما يؤكد إننّا إزاء مدرِك، يقع مركز إدراكه خارج الحكاية يمكّنه أنّ يرى أكثر من الشخصية نفسها. إذْ لا يمكن لشخصية مشاركة أو راو محدود العلم–مثلاً– إنْ يلّم بهذه المعلومات والتفاصيل المتعلقة بالافكار والمشاعر والماضي والحاضر والمستقبل.[2] ليكون هذا المركز الإدراكي مناسبة ووسيلة لكشف وإظهار كيفية تمثّيل فكر الآخر القومي، تمثيلاً سلبياً وخطراً، من خلال تبئير سردي استباقي بإثره الفكري في القرية(لترويج هذه الأفكار). إلاّ أنْ غاية المبئِّر (الراوي) تتعدى تبئير خطر وعدائية الآخر القومي. فمن خلال بؤرته التي يُركزها على كشف دواخل ونوايا وافكار هذا الآخر القومي(راتب) في ظل وجوده في المملكة، ندرك موضوع تبئيره، ومسوغ انفرده بمركز الإدراك، وثبات رؤيته تجاه المبأّر(الآخر القومي)؛ عندما يصف ويسرد ويعلل أفكار (راتب)؛ ليبئّر هدف هذا الآخر، وغايته من تشكيل خلية حزبية مصغرة في القرية، فـ**((لم يكن راتب غير ثوري ناصري حانق على كلِّ شيءً(...) المجتمع الخانع للسلطة البدائية، والثورات الكاذبة، لكنَّه في الوقت ذاته يعلم بمحدودية جهاده في بلد غير بلده يتسم بالانغلاق الديني والانكفاء التشريعي، ونبذ كلِّ ما هو جديد بحجة أنَّ كلَّ محدثة بدعة وكلّ بدعة ضلال، لاسيما وهو البعثي بالتحزب حين يكون حزب البعث محارباً، ومشبوهاً لدى مشايخ الجزيرة العربية دينياً وفكرياً بمعزل عن السياسية التي لم تكن ذات أبعاد واضحة في مجتمع قبلي بدائي (...) لهذا لم يكن يفكر في أكثر من تأجيجٍ للمشاعر وتوجيه للأفكار من خلال جهل قاسم اليمني الهارب من الفقر والمتلبس بغناه، أو رضا المشغول بالتغيير والحالم، ولا حتى هارون الذي دخل الجماعة(...) لكنهم اجتمعوا**

---

[1] الشيوعي الأخير، ص13–14.

[2] ينظر: معجم المصطلحات السردية، محمد القاضي، ص370.

جميعاً على إخفاء باطنهم وشيوع اختفائهم من الجماعة، وتوحّدهم الرؤيوي، واجتماعهم على أنْ يختلفوا...!)).[1]

لنكون هنا أمام التبئير الصفري بمطلق الرؤية الكلية، فالراوي، هو، مَنْ يرى، ومَنْ يتكلم، يستبطن الأفكار والمشاعر والنوايا المستقبلية لشخصياته، وللأحداث السردية اللاحقة(لم يكن يفكر) دالاً على قدرته على النفاذ إلى افكارهم، وأنّه يعلم أكثر من الشخصيات نفسها، من شرحه وتفصيله وتعليقه وسرده وتفسيره؛ ليقترن هذا الوصف والسرد بعمق المنظور غير المحدد بحجم المعرفة التي مثّلته المعلومات الكثيرة الواردة هنا؛ قرينة دالة على مسوغ تبئير الرواي وموضوعه المبأر(الخلية الحزبية). الذي يمتلك معرفة مطلقة بالمبأرات، فما يُبئره، هو، هشاشة التنظيم الحزبي بزعامة(راتب) وجماعته(اجتمعوا جميعاً على إخفاء باطنهم) تعبيراً عن إزدواجيتهم، ولا تمثلهم بأفكار تطلعية ثورية. تمثيلاً لسلبيتهم القومية. مثلما يُبئر(راتب):(البعثي بالتحزب، ومشبوهاً لدى مشايخ الجزيرة العربية) تعبيراً عن تمثيله آخر فكرياً مرفوضاً، أيْ إنه فكر غير مؤثر في المملكة، لأنه فكر سلبي. من هذا تركيز الراوي باسهاب وتفصيل على تبئير الأفكار الداخلية لمبأّره(الآخر القومي: راتب)، أكثر من تركيزه على على الحدث الرئيسي(تشكيل حزب معارض).

ومن زواية إدراك الرواي، وغايته، وتبئير عبثية أفكارهم وازدواجيتهم وهشاشتهم، لذلك؛ يكون نتائج هذا المشروع السياسي المصغر، الانهيار السريع، فبعد أنْ تتصاعد أنشطة جماعة(راتب)، ترصدهم أجهزة الدولة الأمنية السعودية ويتم القبض على خليته الحزبية المصغرة، ماعدا أستاذ (راتب) الذي صادف سفره إلى مصر بسبب وفاة والده ليلة القبض عليهم دون أنْ يرجع بعدها إلى المملكة، رغم اعتماد المدرسة عليه، كما مهدّ وبئر الراوي العليم مسبقاً(معلم مادتي الجغرافية والتاريخ . ثم التوحيد والفقه، والحديث والتفسير والرياضة)، ليثبت من تبئيره هذا، إدراكه لهشاشة الفكر القومي الاشتراكي، الذي كان يُتمثل به الاستاذ(راتب)، وصيحاته المتعالية لأنتقاد مستغلي أهل القرية،

---

[1] الشيوعي الأخير، ص 32-33.

وسعيه الى منفعتهم وحبهم؛ ليبئر لازدوجيته بين القول والفعل(كرئيسهُ)، لهذا؛ هرب من المصير الذي لاقاه زملاءه في العمل الثوري المشترك والهادف.[1]

إنَّ التبئير السردي الذي شكَّله الراوي العليم لتقديم مبأّره، الآخر القومي(راتب)، تمثيلاً للفكر القومي السلبي، قائماً على العلم والمعرفة المسبقة وعلى الغاية من تبئيره، فالصيغة السردية للراوي متجسّده بصيغة تحمل دلالة الماضي، أيْ تمامية الحكاية واكتمالها، فادراكه مبنياً على هذا، ومنبثقاً من علم مُسبق بالإحداث والشخصيات، مثلما إدراكه مبنياً على زواية إدراك إحادية منفردة؛ لذلك، من هذه الاستباقية أو المعرفة المسبقة، اعتمد تبئيرُه على المُدرِكات الخارجية(الدرزي)، والداخلية (الفكري، النفسي) للإحاطة بالمُبئَّر(الآخر) من أكثر من زواية إدراكية، ولإثبات موثقية خبرهُ أو تبئيره وإدراكه المتغير. وإذا كان الضمير الغائب لا يعدو أنْ يكون وسيلة سردية لتشكيل مسافة بين الراوي وبين ما يرويه لتحقيق حياديته، فأنّ رؤية الراوي جاءت بأحكام تقويمية ،منفردة الصوت والرؤية، إذ نرى ونسمع وندرك، ما يريد أن نراه ونسمعه فقط.[2] وبهذا، فقد موضوعيته وحياديته بانحيازه لتبئيره الصفري، لصالح غايته ومسوغه من التبئير.[3] وظهر المكون القيميّ من خلال أحكام القيمة والآراء والتعليقات، التي اظهرت أو أبرزت المواقف الفكرية تجاه الآخر القومي، جسّدتها التعبيرات(اللقب، تدخلاته). ونجد أنَّ تبئير الصفري لم يخترق وظل ثابتاً من خلال ثبات مركز بؤرة الراوي العليم، وتغيّرت الرؤية فقط(منْ يرى)، لمرة واحدة. وسيلة الإدراك فقط، لوجهة نظر ثابتة وتقويّمية، تمثّل المبأّر أو الآخر القومي تمثيلاً سلبياً، ومرفوضاً، وخطراً استباقياً.

<u>الآخر الاجنبي</u>

إن كان تبئير الآخر، في رواية(مسك)، و(الشيوعي الأخير) مثّله مرفوضاً عبّر الصوت والرؤية الواحدة المنفردة، أو ثبات مركز الإدراك(الشخصية الساردة، الراوي)، فإنّ تبئيره في رواية(وقت

---

[1] ينظر: الشيوعي الأخير، ص 43-48.

[2] ينظر: الرواية الدرامية، دراسة تجليات الرواية العربية الحديثة، د.باسم صالح حميد، إصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية،ط1، 2012، ص 241.

[3] بناء الراوية، ص 222.

للخراب القادم) سيتمثَّل من خلال تغيّر مركز الإدراك أو التناوب عليه، بين الشخصيات الساردة(مَنْ يرى= مَنْ يتكلم)، المُشاركة في الحدث((**حيث تُحَصر الشخصية المركزية تماماً في موقعها البؤري وحده، ولا تُستنبط إلاّ منه)).**[1] وإذا كان تعدد الأصوات قد يؤدي إلى تعدد الرؤى، وتغيّر التبئير، وإلى موضوعية وحيادية الرؤية، فإنّ تعدد الأصوات هنا، سيُجسّد منظوراً إحادياً، لزواية إدراكية خارجية ثابتة، تُشخص تمثّيل الآخر الأجنبي(المتعدد الجنسية). تُمثِّل رواية(وقت للخراب القادم) رصد مساوئ وخطر سياسة الحكومة المحلية(البحرينية) في تجنيس الآخر الأجنبي، وعدّه مُماثلاً للمواطن الأصلي في الحقوق والواجبات. لِيبئر الآخر الأجنبي(المُجنسيين) عبّر مرّوره من بؤر متغيرة أو متناوبه، تجسد إدراك الشخصية الساردة أو المواطن الأصلي، المبئّر. من خلال الإدراكات المتغيرة أيضاً، لتبئير السلوك الخارجي للمبأّر(المُجنَّس). ويمكن تشخيص المبئّر، الشخصيات الساردة، المتغيرة، أنها تستظهر تبئيرها من خلال أسلوب الحوار المباشر، أولاً: بين الشخصية الساردة الأولى(أحمد) مع أبناء قريته. ثانياً، بين الشخصية الساردة(أبي جواد) وصديقه(علي) المعارضين السياسيَّين في لندن. ثالثاً: بين الشخصية الساردة الثالثة(كلثم)، وابن عمها(علي) المعارض في لندن. لتتشكل من هذا، بؤرة سردية متغيّرة، لمُبأَّرٍ واحد (الآخر المُجنّس)؟ أيْ إنّ هذا المُبأَّر سيمرّ من خلال قنوات عدّة تبئيريه متغيرة، مع تغيّر وسيلة الادراك. ولابدّ من الذكر هنا، أنّ صوت ورؤية الآخر الأجنبي(المُجنس) غائبً وصامتٌ، لا نسمع صوتاً له، ولا نرى رؤيةً له. ومن هذا يتجسد التبئير بالمنفرد والانحيازي من التحكم بمركز الإدراك.

يتشكّل تبئير الشخصية الساردة الأولى(أحمد)، للمبأّر، الآخر الأجنبي، من خلال رصد الأوضاع السياسية المتدهورة التي تمرّ بها البلاد، ويعاني الشعب ما يُعاني، من ظلم وتهميش وإقصاء المواطن الإصلي من مؤسسات الدولة، ومن حق المواطنة التي يتمتع بها الآخر المُجنّس، مسوغاً لتبئير، موضوع المبأّر(سياسة التجنيس). فتستظهر الشخصية السارد ذلك، من نقله للحوار المباشر له، مع بعض رجال قريته(حداحيد) في المقهى الشعبي حول المظاهرات الأخيرة لمواطني هذه القرية ضد الحكومة، بدءً من كلام(أبي فخري)، قائلاً لهم، ومجبين:

---

[1] خطاب الحكاية، ص204.

– أسفي على هؤلاء الشباب، مساكين يتذوقون ضيم السجون وهم في أعمار الورد، ما بالُ الحكومة متوحشة هكذا تريد أنْ تخنق كلَّ الناس؟!.

(...) وإذ به "سعيد" الجالس بقرب" أبو جواد" يلتفتُ، ويبدو عليه الجدية والاهتمام فقال:

– نعم الحكومة متوحشة، لقد إسترجل "جلال" ابن محمد الأسمر وقام فأحرق العلم في المدرسة صباح اليوم!.

كنتُ أضربُ كفاً بكف وأهزُّ مستغرباً من تفكير الرجل(...) فقلتُ:

– إحراق العلم غلط، نعم نحن مختلفون مع النظام الحاكم ويتم التضيق على حرياتنا وتصادر إرادتنا كمواطنين، لكن العلم رمز لعشقنا وحبنا لهذا الوطن، الأنظمة تزول والوطن يبقى، حرق العلم جريمة.

– عن أيّ وطنٍ تتحدث، بطالة وفقر و.. أنتَ حالمٌ كبيرٌ ولا تدري عن شيءٍ!.

– عزيزي سعيد إذاً فأنتَ تقيس مدى ولائكَ لوطنكَ بمقدار ما يعطيكَ وتنكر فضله وتتنصل منهُ، فما الفرق إذاً بينكَ وبين"الأغرابِ"، الذيّنَ جندتّهم الحكومة في الشرطة لقمع أهل البلد، إنّهم مجرد مرتزقة وولاؤهم مشروط بالمال وهم أوّل مَنْ سيهرب حينما تحترق البلد)).[1]

يمكن إنْ نستنتج من الحوار المباشر المنقول، أنّه يُقدم تبئيراً عاماً للوضع المتوتر للبلد، جراء حكومة مستبدة تُرجح الاخر الإجنبي المُجنّس على المواطن، لنتوقف عند السياق الأخير، تبئّير ما تراهُ الشخصية الساردة(أحمد)، حيث يسند التبئير إليه من خلال الضمير المتكلم(عزيزي)، لتتطابق الذات الساردة، والذات المدرِكة، قرينة، تحكمه بمركز الموقع السردي والتبئيري، مثلما يكون تبئيره للآخر، عبّر المكون القيميّ(الأغرابِ، المرتزقة)، قرينة أخرى على أسناد الرؤية والصوت له أيضاً. ويضطلع تبئيره للآخر المُجنسّ تجسيداً لتمثّيل آخر أجنبياً. وهذا التبئير يتكىء على إدراك حدسي

(1) وقت للخراب القادم ،احمد المؤذن، دار دَون، للنشر والتوزيع– مصر، ط2، 2013، ص55 .

استباقي(أوّل مَنْ سيهرب)، دالاً على محدودية علم الشخصية الساردة، أو يستظهر مسوغ تبئيره وموضوعه، هو الإدراك الخارجي، السلوك الخارجي للآخر الإجنبي، مثلما سيتضح لاحقاً في تبئير الشخصيات الساردة. لذلك؛ فتبئير الشخصية الساردة هذا، هو تمهيد تبئيري وتأثيث سردي يُتشكل تدريجياً من إدراك حدسي واستباقي، لينتقل إلى كشفه وإبانته؛ بإدراك أكثر موثوقية لمعلومة إدراك، المبأَّرَ(الآخرَ المُجنس). ومناسية لتمريره إلى بؤرة سردية أو لمركز إدراكي ثاني، تُكمِلُ وتتابع تبئير المبأَّرَ، لكن من خلال الإدراك الحسي السمعي الأكثر يقانية من الإدراك الحدسي الأول. عندما يُكاشف(أبو جواد) زميلَه المعارضَ للحكومة في لندن(علياً) عن سبب تصاعد الأوضاعُ السياسية المتدهورةِ إلى الوضع القلق، المُهدد بخطر ينتظر مصير بلدهم، قائلاً أو واصفاً له، الوضع هناك:

– طرفٌ ما مجهول يعبث بالأوضاع في البلد، القنابل التي تستهدف دوريات الشرطة وبعض بيوت العملاء، مؤكد لها مصدر أجنبي أو.. هناك عدّة أمور تطبخ في الظلام ولا نعرفها،"علي" أنتَ هناْ في لندن ولا تعرف البلاوي التي تحصل.

– الحكومة تنهار من الداخل، أقطاب المعارضة هنا في "لندن" تعرف حتى أجندة دول الجوار ومساعداتها المقدمة لهذه الحكومة الديكتاتورية.

– لكن ما لا تعرفونه وهو أسوأ ما أتوقعه.. عندما تفشل الحكومة في قمع الحركة الدستورية وتشعر بأنّ الخيوط تفلت من يديها عندها، ستشعل صراعاً مذهبياً(...).

– أقصيتْ الجيش من اللعبة بهذه السهولة، إنّهُ.. إنّهُ صمام الأمان بالنسبة للبلد؟.

– تم إبعاد القادة الوطنيين وتحجيم تأثيرهم داخل الجيش وزادتْ أعداد المرتزقة، السلطة باتتْ تستورد الولاء السياسي بالدولار، بلادنا مقبلة على مستقبل مجهول)).[1]

هذا التبئيري يُحافظ على بؤرة الشخصية الساردة المشاركة في الحدث، وعلى المبأَّرَ الواحد، الآخر الإجنبي(المُجنّسين)، والإدراك السلوكي للمبأَّرَ، الذي يُبئر أفعالهم(يعبث، تطبخ، البلاوي)،

---

[1] المصدر السابق ص192– 193.

وتستظهره أفعال القول المكررة لمكونه القيّمي(المرتزقة). تعبيراً عن مسوغ التبئير ووظيفته، وهو، تجسيد تمثّل الآخر الاجنبي أو المُجنس سلبياً خطراً. أمّا مسوغ هذا التغيّر التبئيري والإدراكي، لمبأَّرَ واحد(الآخر الاجنبي)، هو زيادة الإخبار والمعرفة بالمُبأّر؛ فالشخصية الساردة الثانية، أو الحوار المباشر(علي، أبي جواد)، يستظهر مصدر معلومات هذا الإدراك الخارجي للآخر الأجنبي، من خلال المناقلة والسمع، بوصفهما خارج بلدهما يتداولان ما يسمعانه هناك. ليكون هذا الإدراك مناسبة إلى تغيير بؤرة السرد ووسيلة الإدراك. فبرغم من انتقال مركز البؤرة والإدراك من بؤرة الشخصية الساردة الأولى، الإدراك التخميني، الأقل إيقانية وموثقية، إلى بؤرة الشخصية الساردة الثانية، الإدراك الحسي السمعي الأكثر إيقانية من الإدراك الأوّل، إلاّ إنّ هذه الوسيلة الإدراكية للمبأّر(المُجنس) بالمناقلة تبقى إقل إيقانية أو في إيقانية موثقية أقل. لكشف أو توثيق الإدراك الإستباقي. لذلك؛ إن العدول إلى إدراك رؤيوي أكثر إيقانية يكون مسوغاً لتغير بؤرة السرد، لشخصية ثالثة يُمرّر هذا المُبأّر من خلالها، ليشكّل هذا، مناسبة لتغيير الوسيلة الإدراكية أيضاً، بادراك أكثر موثوقية لسرد الخبر والمعلومة. ويتجسّد هذا، عبر بؤرة الشخصية الساردة الثالثة(كلثم) التي تُحدث ابن عمها المعارض (علي) في لندن عبر الانترنيت عن تطورات الأحداث السياسية الأخيرة في بلدهما، قائلةً، له في رصد سلوك المُجنّس في ظل وضع البلد المتدوهر:((**أنّهم الآنْ يعملون على الهيمنة على هيئات ووزارات الدولة وهي مهمة يسيرة، فالنظام السابق شرّع وجود هؤلاء الغرباء "كمتجنسين"، وجمعهم من أشتات الصحارى العربية، وفرضهم على الشعب كمواطنين متساوين في الواجبات والحقوق مع بقية الشعب، وكلّنا يدركّ المقاصد الحقيقة التي أرادتها السلطة(...) نتيجة ساخرة، "السحر انقلب على الساحر"، وها نحن ندفع ثمن تدهور النظم وسياساته الرعناء الفاشلة.. هناك سلسلة حوادث تتصاعد اجتماعياً في البلد، صدامات طائفية آخذة في الاشتعال، تنذر بتفجُّر حرب أهلية لا تبقي على شيءٍ !**)).[1]

فالشخصية الساردة تسند الرؤية لها عبّر صيغة الخبر المسرود بضمير المتكلم، فزمن السرد والكتابة يُماثلان زمن الحدث(يعملون الآن)، ومن هذا، موثقية خبرها، مثلما إدراكها البصري، من

---

[1] وقت للخراب القادم، ص297– 298.

فعل الإدراك(يعملون)، يُوثق إدركها أكثر إيقانيةً. لتجسّد علّة هذا التغيّر بالمرور التبئّري المتعدد البؤرة، للإفشاء بالخبر، والمعلومة، التي تُوثق وتؤكد الإدراك التخميني الاستباقي(السارد الأول)، والإدراك السمعي(السارد الثاني) للمُبأّر، السلوك الخارجي للآخر الاجنبي، تمثيلاً لسلبيته وخطره الاستباقي على البلد؛ من قرينة تواتر أفعال القول التبئيرية لإحكام القيّمة(الغرباء، المتجنسين). ورغم ثبات التبئير والادراك الخارجي، بتعدد بؤرة مركز المبئّر(الشخصية الساردة)، المُشاركة في الحدث، كشاهد إثبات. غير إنّ المُبأّر(المجنسين) بُئر من خلال التعدد الإدرِاكي؛ لوصف سلوكه أو أفعاله، عبّر الإدراك الذهني الاستباقي(السارد الأول)، ليكشفه ويظهره الإدراك السمعي أو المناقلة (السارد الثاني)، ووصولاً إلى الإدراك البصري اليقيني(السارد الثالث)، الذي ينتهي عنده الخبر والمعرفة اليقينية لتبئير السلوك الخارجي للمبأّر(الآخر)، أيْ من استباقية الإدراك إلى حاضره وآنيته، بوصف السارد الأخير شاهداً عيانياً، أي بإدراك حسي رؤوي. ومسوغ أو غاية هذا التغيير التبئيري، تحقيق موثقية وموضوعية، بؤرة الشخصية الساردة(المواطن)، تجاه إدراكها الثابت لتبئير المُبأّر (الآخر المُجنس)، بوصفها زواية إدراكية ذاتية انحيازية لإدراكها، ومنفردة بمركز الإدراك من تغيِب زواية إدراك أو صوت الآخر(المُجنس) .

إنْ التبئير الخارجي هيّمن على بؤرة المقاطع السردية للمبأّر(المجنسيين)،لأن الغاية من تبئيرهِ هذا، كشف وعرض سلوكه وأفعاله للعيان، لأنه، ما يهمان المُبئّر(المواطن)، مما جسّد وعيه الإدراكي الاستباقي، بكشف التبعات السلبية لهذه السياسة(التجنيس)، التي استظهرها من تبئير سلوك واستتراتيجية المُجنس. وهذا التبئير بُرز من خلال التغيّر البؤري والتناوب على مركز التبئير الذي جاء اثباتاً لا نفياً، لتقوية التبئير ووجهة نظر المُبئر، حيث تطابقت الذات الساردة مع الذات المدركة (مَنْ يرى، مَنْ يتكلم). وقد تشكّل هذا التعدد بالتدرج الإدراكي: تخميناً حدسياً، وتأكيداً وإفشاءً. والشخصيات الساردة في تناوبها على مركز التبئيري ناب عن حضورها ضميرها المتكلم، لِتضفي الموضوعية والحيادية والموثوقية لمنظورها، فهي، بوصفها شخصةً مشاركة في الحكي والحدث، بسطت إدراكها، حول مبأّر واحد، ومن خلال الحكم القيّمي، الذي جاء منسجماً مع الإدراك

الخارجي، ومسوغ أو موضوع التبئير الذي استظهر من خلال أفعال القول أو الوصف المكرر للموضوع المُبأَّر (المُجنّسِين)، فجاء متغيراً نوعاً ما من تغيّر مركز الإدراك ومصدره.

ويمكن القول من جهة أخرى؛ إنّ التبئير من خلال وعي عدّة شخصيات مشتركة في القصة من داخل الحدث ومن خلال أسلوب العرض، المشهد الحواري المباشر، جاء ملائماً مع التبئير الخارجي،[1] لأن الغاية من التبئير الخارجي هو اظهار وكشف السلوك والأفعال. وإذا كان تعدد الرواة أو تناوبهم على المركز التبئير الواحد، يؤدي غالباً إلى تعدد وجهات النظر حول المُبأَّر،[2] فإنّ هذا التناوب مثَّل تواتراً تبئيرياً ثابتاً لإدراك المبئِّر (الشخصية الساردة). ومن هنا؛ فهذه العين البؤرية ومن موقعها الثابت جعل منظورها إحاديًا منفرداً، بانحيازها الإدراكها.[3] فالشخصية التي تؤدي وظيفة الحامل لوجهة نظر أو حكم قيمي، أو زواية ما، وفي حالة معينة، تُبئِّر من زاوية تقويمية، زواية إدراكها المنفرد.[4] فنحن نرى من الزاوية التي تريدنا أنْ نرى منها المبأَّر، وهذه الزواية هي من يجعلها تتحكم بتزويدنا بكمية الأخبار إنْ قلَّت أو زادت، وبحسب معرفتها بها، ومن الزاوية التي تريد تسليط الضوء عليها[5]؛ لإن تنظيم الخبر يخضع لغايات التبئيرية، فدلالة هذا التعدد الصوتي التبئيري ينساق إلى إثبات وجهة نظر الشخصية التبئيرية بأنّها وجهة نظر موضوعية حيادية، حيث يترك حق التقيم والحكم على المُبأَّر أو الرؤية التبئيرية إلى القارئ.[6] مع سيادة التبئير الخارجي.

إنّ تبئير تمثّيل الآخر في النماذج الثلاثة، من خلال مركز الإدراك، تجسّد بأنماط التبئير الثلاثة، الداخلي والصفري والخارجي، وشُخص من كيفية إدراكِ المُبئّر لمُبأَّره، بين: الإدراك الداخلي و الإدراك الخارجي، وعبّر وسائل الإدراك الحسية الرؤيوي، والإدراكِ الذهني الحدسي التخميني،

---

[1] ينظر: من وجهة النظر الى التبئير، ص 26.

[2] ينظر: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، ص 49.

[3] ينظر: خطاب الحكاية، ص201.

[4] ينظر: شعرية التأليف بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، بوريس أوسبنسكي، ت: سعيد الغانمي وناصر الحلاوي، المشروع القومي لترجمة، 1983 ص23.

[5] ينظر: خطاب الحكاية، ص 178.

[6] بناء الرواية، ص190.

والمعرفي الرؤوي. وهذه الإدراكات شكّلت قرينة لفظية صريحة أو ضمنية في تحدديد نسبة معرفة المُبئِّر بمبأّره. مثلما كان الضمير قرينة لفظية وضمنية في نسب التبئير للمُبئِّر. ونستنتج أنّ حضور المبئِّر تجسّد من خلال الضمير النائب عنه، فمثّل الضمير نائباً عن الشخصية الساردة المشاركة في الحدث في رواية(مسك). و(وقت للخراب القادم). وتطابقت الذات الساردة والذات المدركة. وناب الضمير الغائب عن الراوي العلم غير المشارك في رواية(الشيوعي الأخير). وهذا يعني ارتباط الرؤية بالصوت وبالضمير، ومن هذا الارتباط أو هذا التحديد، لم يُشكّل الاختراقات الإدراكية أو التبدلات التبئِّير في نماذجنا، أيّ تغيّر في زواية الإدراك، نظراً لثابت مركز الإدراك للمبئِّر، فكلّ المعلومات والأخبار مرَّتْ من هذه القناة، الذات الراوية المُدرِكة. أمّا الرؤية في تمثيل الآخر في النماذج، فتجسدت من خلال المشترك الدلالي أو الوصفي، بتمثيله مرفوضاً سلبياً خطراً، عبّر مظهرين، الأول: وجهة النظر الثابتة، لمنظور إحادي منفرد(مَنْ يرى، مَنْ يتكلم)، في تغييب الرؤية المغايرة، سواء أكان هذا المُبئِّر هو شخصية الذات أو شخصية الآخر، ومن هذا علاقة حضور الصوت بحضور الرؤية. وكما يُصَرِّح (باختين):((**المتكلم في الراوية هو دائماً، وبدرجات مختلفة، منتج أيديولوجياً، وكلماته هي دائماً عينة أيديولوجية**))،[1] إذْ من تحكمه بمركز الإدراك يجعلنا نرى ما يريده هو، ونعلم ما يعلمه هو، من إبراز الرؤية على السطح ظاهرة للعيان.[2] أمّا المظهر الثاني، فتجسّد من بسط أحكام القيّمة أو التدخلات والتعليقات التي صاحبت السرد والتبئير، فوظيفة السارد((**يفسر الوقائع انطلاقاً من معرفة عامة، مركزة غالباً في شكل حكم**)).[3] من هذا فالرؤية السردية تقنية تكشف عن مضمر الكاتب الخاصة كي يؤثر في القارئ، ويستعين بها المؤلف لِيُقدِّم من خلالها رؤيته تجاه موضوع ما.[4]

---

[1] الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ت: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط2، 1987،ص 102.

[2] ينظر: خطاب الحكاية، ص01 ، 265.

[3] من وجهة النظر إلى التبئير، ص 102.

[4] ينظر: دراسة في الخطاب الروائي، ص40.

المبحث الثاني

تغيّر مركز الإدراك: اختراق التبئير :

يتجسد التبئير من خلال تغيّر مركز الإدراك، إختراق التبئير وتغيّره؛ لتعدد الرؤية(مَنْ يرى) ويتعدد الصوت(مَنْ يتكلم)، ويتغيّر الإدراك(خارجي، داخلي). الذي يبرز من تميّز، بين(مَنْ يتكلم) و(مَنْ يرى). وقد ينفصلا؛ فلا تطابق الذات الساردة الذات المدركة، لتبدو العلاقة بين الصوت والرؤية ضرورة متلازمة في عملية التبئير من خلال تغير مركز الادراك. وهذا يعني التغير في الصيغة السردية– إحياناً –.* إذْ يُمثّل موقع البؤرة من النص السردي دوراً فاعلاً في تشكيل تغير الصيغة السردية، عبّر اختراق التبئير، أيْ بالانتقال من رؤية إلى أخرى ومن مُبئر إلى آخر، ومن تغيير إلى ثبات في وجهة النظر أيضاً.[1] فمن تشخيص(مَنْ يتكلم) يمكن أنْ نُعاين تغيير مركز التبئير، إذ أن((**اختيار الروائي ليس اختياراً بين صيغتين نحويتين، بل بين موقفين سرديين (ليست صيغتاهما النحويتان إلاّ نتيجة آلية)، وهذان الموقفان السرديان هما: جعل القصة ترويها إمَّا إحدى شخصياتها، وإمَّا سارد غريب عن هذه القصة**)).[2] فالتبئير يتشكل، انطلاقاً من بنيوية العملية السردية المتكاملة التي يُمثّل الراوي أو السارد جزءً منها، بوصفه يسرد الأحداث ويصف الأمكنة ويُقدِّم الشخصيات وينقل كلامها ويُعبِّر عن مشاعرها وأفكارها. أيْ من وظيفة مُنظم عملية البناء السردي، تتشكل الطريقة التي يستعين بها في كيفية هذا التنظيم، فأما إنْ ينقل بأسلوب مباشر أو بأسلوب غير مباشر. وهكذا يمكن أنْ تتعدد الأصوات أو مركز الإدراك.

---

* تقسم الصيغة السردية للخطاب، إلى أنماط، منها: الخطاب المسرود، وهو كلام السارد المباشر. والخطاب المعروض المباشر، وهو كلام الشخصية المباشر. والخطاب المنقول غير المباشر، وهو كلام الشخصية الذي ينقله السارد ليس بحرفيته، أنما بمضمونه، ويكون أحياناً صعب التميز بين كلام السارد وكلام الشخصيات المنقول. وغيرها من الأنماط. ينظر: خطاب الحكاية، ص186. وتحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط4، 2005، ص205.

[1] ينظر: خطاب الحكاية، ص207.

[2] المصدر نفسه، ص 254–255.

وغاية تمثّيل الآخر في هذا المبحث، رصد كيفية تمثّليه من خلال مسوغ تغيير مركز الإدراك، وتعدد الرؤية والصيغة لسردية. الذي يتشكل في النماذج قيد الدراسة، في رواية:(ظل الشمس) للكاتب الكويتي طالب الرفاعي. و(زاوية حادة) للكاتبة الإماراتية فاطمة المزروعي. و(اليوم الأخير لبائع الحمام) للكاتب السعودي عبد العزيز الصقعبي. ويمكن الإشارة الى أنّ المشترك في هذه النماذج، هو تغير مركز الإدراك في إدراك المُدرَك(المُبأَّرِ)، الآخرَ.

الآخر الوافد:

تُبئر رواية(ظل الشمس) الوضع الاجتماعي والاقتصادي والنفسي للعمال الوافدين في الكويت، ويرصد هذا، العامل الوافد، مُتمثلاً بالشخصية الساردة، الأستاذ المصري(حلمي) مدرس اللغة العربية، الذي يأتي إلى الكويت محمّلاً بحلم التغيّر لوضعه، إلاّ أنّهُ يُصطدم بالواقع في لحظة وصوله، فيدرك أنّهُ يعيش واقعاً مغايراً عمَّا توقعه وحلُم به مُسبقاً. ومن إدراكِه وصوته(حلمي) يعكس واقع العمال الوافدين، بوصفه جزءً من واقعه. ويعكس هذا الواقع من تبئيره الأماكن المخصصة لهم، ومنها: غرفته السكنية في(بيت العزاب)، ومنطقة خيطان، منطقة سكن العمال الوافدين. ومكان عملهم في شركة المقاول الكويتي(أبي عجاج). ويأتي هذا الرصد من خلال التناوب والتغيّر بين إدراك داخلي وإدراك خارجي، وبين صوته ورؤيته(حلمي)، وصوت ورؤية الشخصيات، العمال الوافدين(بعضهم)، ومن هذا التغير والتناوب على مركز الإدراك يتشكّل موضوع التبئير وغايته، وموضوعه. ويبدو مسوغ التبئير السردي للواقع المعيشي للعامل الوافد، الذي يُبئره ويعكسه، الشخصية الوافدة أو الساردة (حلمي) من لحظة إدراكه البصري لمكان سكنه، في أوّل لحظة وصوله إلى(بيت العُزَّاب)، المكان المخصص لسكن العمال الوافدين، ومن الغرفة التي يسكن فيها، قائلاً:((**كلُّ شيءٍ كان مختلفاً. المكان غير المكان: الرائحة والوجوه والأصوات ونظرات العيون والحرّ والصمت.**

" **أين أنا من العيشة في بيت العُزَّاب؟** ".

نصف سنة من الوقوف في وجه أبي، وها أنا أخيراً في الكويت، أشارك ثلاثة رجال سكن غرفة في بيت للعزّاب، غرفة مستطيلة، لون الحوائط ضائع ما بين الأصفر والأبيض المتسخ، بينما نبشَ

الجدري وجه السقف، الذي تتوسطه مروحة خضراء مشنوقة بثلاث أذرع(...) مكيف الهواء العجوز يحتل فتحة الشباك الوحيدة في الغرفة بجانب الباب. لذا يظلُّ المعلم سباعي يكرر شكوته بسبب بعده عن الهواء البارد

" أين نحن من سي المكيف؟")).[1]

إنّ التبئير في هذا النص، مُتّداخل أو متغيّر ومتعدد التبئير، وكلّ هذا، نلمسه عبّر تغيير مركز الإدراك ونوع الإدراك ووسيلته. أيْ من تميّزنا، بين(مَنْ يرى)، و(مَنْ يتكلم). ونستعين بالعلامات اللغوية والقرائن النصية، لتدّلنا إلى نسبة الإدراِك لمن؟. ولمن يسند الصوت؟. ليبدأ السرد بضمير الغائب تمهّيداً وتأثيثاً لمن يتحكم بمركز الإدراك والسرد. فمن صيغة السرد بزمن الماضي، قرينة دالة إلى اسناد الإدراك، لشخصية مُشاركة قريبة من الحدث تصف ما تراه وما تسمعه وتشمه، وهي الشخصية الساردة، الآخر الوافد(حلمي). فلا ندرك تطابق الذات الساردة مع الذات المدركة (حلمي: مَنْ يرى، مَنْ يتكلم) إلاّ من خلال الضمير المتكلم، الذي يستظهره الحوار الخارجي والحوار الداخلي، ومن قرينة انفصال أسلوب السرد، من اللغة الفصحى في إدراكه الحسي الخارجي، إلى اللهجة العامية في إدركه الذهني الحدسي في استبطان مشاعره. وبتنصيص كلام لهجته العامية، لتكون قرينة نصية وضمنية تميّز بين التبئيرين أو الإدراكين(الخارجي، الداخلي)، لدلالة ارتباط وعلاقة الإداركيين فيما بينهما، فـ(حلمي) لم يُبئر داخلياً(أين أنا) إلاّ بعد أنْ بئّر بإدراك خارجي حسي(كلُّ شيءٍ كان مختلفاً). وهذا الاسناد الضميري والإدرِكي، قرينة تنسب وتُحدد بصمات الذات المدركة والذات السارده، والتحكم لمن، بمركز الإدراك والسرد(حلمي). وليكشف مصدر معرفته لإدراكه الداخلي. لنتعرف عن مسوغ إدراكه الخارجي وموضوعه المُبأّر. لذلك؛ يعود المبئّر ثانية (حلمي) لِيبئر مكان إقامته تفصيلاً(غرفة السكن)، فيسند الرؤية والصوت إليه، أولاً، من خلال ضميره المتكلم(أنا، أشارك)، بإدراك حسي رؤيوي، يُدرك تفاصيله الشكلية، ويعتمد الصور البيانية (لون الحوائط ضائع، نبشَ الجدري، مشنوقة، الهواء العجوز)؛ ليجعل إدراك(الغرفة) أكثر مرئية ووضوحاً، لوصف افتقادها كلّ وسائل الراحة وصلاحية السكن.

---

[1] ظل الشمس، طالب الرفاعي، دار الشروق– القاهرة،ط1،1998، ص70–71.

إن المبئِّر، حرص على التميّز بين الإدراكين(خارجي/ الفصحى، داخلي/ العامية)، من خلال الاستعانة بالقرائن النصية، لمسوغ تبئري، وهو، إظهار صوته وتميّز إدراكه؛ مثلما حرص على تميّز تغيير اختراقه مركز إدراكه، من بؤرة شخصية مشاركة(أين نحن من سي مكيف؟)، بإسناد الرؤية والصوت لها(مَنْ يرى، مَنْ يتكلم)، بذكر اسمه الصريح(المعلم سباعي). وعلّة هذا الخرق التبئيري، ليظهر رؤية وصوت شخصية مشاركة في تبئير الموضوع المبأّر، افتقاد غرفة السكن لوسائل الراحة البسيطة، فجاء هذا التغير؛ ليثري تبئيره ويُثبِّت إدراِكه الخارجي، ويؤكد مصداقية إدراكه ومعلوماته. بمعنى آخر، إنّ تغيّر مركز الإدراك جاء ليثبت الرؤية لا لينفيها. ليتجسّد تبئيره بالموضوعية والحيادية. ليتجسّد من هذا الإدراك للمكان، تمثيل الآخر الوافد هامشياً دونياً. ومن رغبة المُبئّر بموضوعية وموثوقية إدراكه؛ يأخذ التبئير الإدراكي البصري مساحة أشمل لإدراك الشخصية المبئرة من حدود لرؤيتها البصرية الضيقة بغرفة السكن وبذاته، و(المعلم سباعي)، إلى حدود مكانية أوسع وموضوعية أشمل في تبئير العمال الوافدين من مختلف الجنسيات، قائلاً:**((كانت المرة الأولى التي أخرجُ فيها من الغرفة. مشينا إلى محطة الباص، أنا ودسوقي والغربة والحرّ. كلُّ شيءٍ جديدٌ عليّ: منطقة خيطان، أرضٌ يابسةٌ لا شجرٌ ولا ترعةٌ ولا حيوان، هواء الفرن وحدةُ الأصفر، راح يعربد في الطريق. لحظتها لكزني هاجس ما، أحسستُ أنّني أخطأت بحساباتي وظني وتماديت وسافرت بعيداً في أحلامي. لا فلوس بالهبل ولا عمل على ناصية الطريق. رأيت شباباً يستوطن العوز والسؤال عيونهم ويمشي الانكسار في إثر خطواتهم المتعبة. حين ركبنا الباص فاجأتني سحن الأفغان والهنود والباكستانيين المحترقة، أجسامهم هزيلة ونظرات عيونهم المسروقة، وشعورهم المزينة، وروائحهم المدخنة، ورطانتهم المؤذية. كانت المرة الأولى التي أراهم فيها. تخيلت لبرهة أنّني في الهند ولستُ في الكويت)).[1]**

يسند الشخصية السارده، الرؤية الإدراكية إليه، من خلال الوسم الصريح بالضمير المتكلم (أخرج)، بإدراك خارجي بصري، المكان(أرضٌ يابسةٌ لا شجرٌ ولا ترعةٌ ولا حيوان)، الذي يُماثل إدراكه السابق للمكان الضيق(غرفة السكن). مثلما يكون، الإدراك الخارجي مناسبة لخرقه بالعدول

[1] المصدر السابق، ص74.

إلى الإدراك الداخلي الذهني الحدسي(لكزني)؛ لما بين الإدراكيين من علاقة –كما وضحنا سابقاً–. دالاً على إثبات الرؤية ومسوغ التبئير وموضوعه. لذلك؛ يحضر فعل الإدراك الخارجي الرؤيوي (رأيت)، وفعل الإدراك الذهني(فأجاتني)، قرينة على اسناد الرؤية والصوت له؛ وقرينة دالة وفاصلة بين الإدراكِيين، أيْ بين تبئير إداركه التخميني واستناجه لوضعه المعيشي المزدري، وهي رؤية أقل يقانية وذاتية. وبين ادراكه الحسي الخارجي لملامحمهم الشكلية(العين، والشم، والسمع)، وهي رؤية أكثر موثوقية وموضوعية؛ لمسوغ هذا التغيير الإدراكي أو الاختراقي؛ أثبات موثقية تبئيريه، بوصفه شخصية مشاركة، لا يعلم أكثر، ويتحكم بمركز السرد والرؤية. فجاء الضمير الغائب نائباً عن المُبأِّر :(عيونهم المسروقة، محترقة، هزيلة، شعورهم المزينة، روائحهم، رطانتهم) قرينة اسناد الرؤية والصوت للشحصية الساردة لـ(حلمي). فتجسّد تبئيره، بين النظر/البصر، والتأمل/الاستنباط، جمعاً للمكون الإدراكي والمكون العرفاني الذي صاحب عملية الإدراك أو المُشاهدة والتأمل، إسناداً لتوثيقه.

ومن هذا تتعددت زواية إدراكه: بين زواية ذاتية(مشاعره، أفكاره)، وزاوية العمال الوافدين،عبّر اختراق مركز الإدراك، لتجسيد تمثيل العامل الوافد، تمثيلاً مقصِياً هامشياً. وقد جاء هذا الإدراك ليجسد وعي الشخصية المبئرة أو الوافد، بواقعه الاجتماعي الاقتصادي المتردي للبلد المستقطبة لليد العاملة؛ ليُبئرهم، من خلال كثرتهم العددية، تعبيراً عن نفي تغيير مستواهم الاقتصادي في الكويت، عن بلدهم التي جاءوا منها(تخيلت لبرهة أنّني في الهند). وهذا المنظور يركز بؤرة سرده وإدراكه بتفصيل أكثر تمثيلاً لذلك؛ حين تنتقل بؤرته داخل موقع عملهم، في شركة المقاول الكويتي(أبي عجاج)، ليرصد العامل الوافد،(أكرم) الإيراني، من خلال هذا الإدراك، قائلاً:((**الموقع مزروع بالعمال.. أربعة وخمسة أشهر لم يقبضوا رواتبهم. أكرم شاه كان شجاعاً، وضع حداً لحياته في الكويت. كان صباحاً قارس البرودة، فوجئ عمال الموقع بجثة أكرم متدلية في سقف الورشة التي ظل يعمل فيها لمدة سنة ونصف السنة. تأخر عليه راتبه الأول أربعة أشهر واستباح الإقطاعي زوجته وعياله(...) شملتني رعدة خوف، حاصرتني عبرتي، وأنا أراهُ متدلياً. وجسمه النحيل، مرتدياً ثيابه الزرقاء ذاتها، التي تعودتُ أنْ أراهُ فيها، معلقاً بحبل قصير وقد مالتْ رقبته على كتفه اليسرى.. عثروا على شريط كاسيت مسجل بصوت أكرم. لم يتهم أكرم أحداً في تحريضيه أو دفعه**

لشنق نفسه. أكّد: " لا استطيع الرجوع إلى بلدي، لأنّني لا أملكُ ثمن تذكرةِ السفر، وليس ليّ رغبة في البقاء هنا، لم يعدّ ليّ بيتٍ ولا زوجة ولا أطفال، لهذا قررتُ الانتحار")).[1]

لا يبئر الشخصية الساردة(حلمي)، العامل الإيراني(أكرم شاه) ولا يستظهر تبئيره، إلاّ بعد إنْ يُدرك وضع العمال في موقع العمل(مزروع بالعمال، لم يقبضوا رواتبهم)، تبئيراً لكثرتهم العددية من جهة، ولحقوقهم المادية المسلوبة(لم يقبضوا رواتبهم، وضع حداَ) من جهة أخرى. ولِيوثق إدراكه أكثر بحيادية، يترك مركز إدراكه، لصالح شخصية مشاركة في الحدث، فيبدأ النص بالسرد بالضمير الغائب عن المروي، المبأّر(أكرم شاه) العامل الوافد، ولا نستدلّ على نسبة التبئير إلى الذات المدرِكة (حلمي) إلاّ من خلال الضمير المتكلم(شملتني، أنا) ليسند الرؤية إليه، فيحضر فعل إدراكه الخارجي الرؤيوي(أراهُ) مصدر معرفته وقرينة تنسب الرؤية إليه وتميز صوته ورؤيته، قبل أنْ يخرق مركز تبئيره ببؤرة الشخصية المشاركة(أكرم شاه) بأسناد الرؤية إليه من خلال وسمه بالاسم الصريح وتلفظة بـ(أكّد) وتصنيص كلامه، أيْ بانفصال تلفظ صيغة الخطاب السردي الأوّل(مَنْ يرى: مَنْ يتكلم: حلمي)، عن الخطاب السردي الثاني(مَنْ يرى، مَنْ يتكلم:أكرم)، قرينة تغير مركز التبئير. ويأتي هذا الإدراك؛ لإستظهار رؤية وصوته، شخصية مشاركة(لا أملكُ ثمن تذكرة السفر، ليس ليّ رغبة في البقاء هنا). وعلّة هذا الاختراق وتغير المركز؛ لتعدد الرؤية أو البؤرة، وثبات الإدراك، الخارجي والداخلي، تجاه الموضوع المُبأر(وضع العامل الوافد). تمثيلاً للهيمنة عليه واقصائه.

لندرك غاية تعدد البؤرة السردية أو تغير مركز التبئير؛ فالعلاقة بين الصوتين والرؤيتين علاقة دلالية مقصودة، يمكن القول أنّ تباين القرائن النصية، بين اللغة الفصيحة وبين اللهجة العامية أو الأسلوب المجازي البياني(الشخصية الساردة)، والاسلوب التقريري(الشخصيات)، والإدراك الخارجي والإدراك الداخلي، تجسد من خلال تغيير مركز البؤرة التبئيرية، بين(حلمي: مَنْ يرى مَنْ يتكلم)، والشخصيات(سباعي، أبو أكرم: مَنْ ترى، مَنْ تتكلم)، فتطابقت الذات المدركة مع الذات الساره، فشكّلتْ اختراقاً لمركز التبئير؛ لغاية تبئيرية إدراكية واحدة؛ فإدراك الشخصية الساره(حلمي) بأسلوبها البياني أو الوصفي، لا يختلف عن إدراك الشخصيات المشاركة، البسيطة(المعلم سباعي،

---

[1] ظل الشمس، ص162–163.

أكرم شاه) بأسلوبها التقريري. وإدراكه الداخلي(اللهجة العامية) لا يختلف عن إدراكه الخارجي(اللهجة الفصيحة). مما جعل التبئير يتسم بالموضوعية والمصداقية، ليحقق شئياً من التعاطف والتفاعل والموثوقية مع هذا الإدراك. من هنا؛ مثّلتْ القرائن النصية(التنصيص، الضمائر) إشارة سردية ودلالية، ليس إلى معرفتنا أنّ الشخصية الساردة غيَّرت موقعها السردي وتركته لصالح شخصيات مشاركة معها، أو لتوثيق الإدراك بالموضوعية فقط؛ بل إلى معرفة إن تغيُّر الإدراك واختراقه لا يؤثر على تبئير المبأر الواحد أيضاً، وهذا يؤكد موثقية التبئير. وإذا كان تعدد الصوت قد ينتج عنه تعدد الرؤية،[1] فأحد وجوه هذا التعدد، تغيّر زاوية الإدراك، فبين العدول من زاوية إدراكية ذاتية إلى زاوية إدراكية موضوعية، شكَّل مسوغاً للاختراق التبئيرُي، فجسّد الإدراِك الداخلي من خلال الإدراك الذهني الحدسي(اللهجة العامية). إما الإدراك الخارجي فتجسد من خلال الإدراك الحسي البصري والسمعي والشمي. وغاية المُبئِّر من هذا الاختراق التبئيري، تبئير وضع المُبأّر(العامل الوافد): اجتماعياً ونفسياً واقتصادياً، أيْ تسليط الضوء على هامشيتهم ودونيتهم من كافة أبعادهم. ويمكن القول بأنّ التبئير الخارجي هو ما كان سائداً أو ما كان مقصوداً، رغم اختراقه في بعض المواضع.

<u>الآخر الأجنبي</u>

إنْ كان التبئير في رواية(ظل الشمس) بأَّر الآخر، من تعدد الرؤية والصوت، له فقط(لآخر) فإنّ تبئيره، في رواية(زاوية حادة) سيتجسّد من تغيب صوته ورؤيته(الآخر) في أكثر من موضع مع تعدد الرؤية(منْ يرى) للشخصيات المُشاركة، وإحادية صوت الشخصية الساردة(مَنْ يتكلم)، أيْ لا تُطابق الذات المدركة مع الذات الساردة، بانفصال(مَنْ يرى) عن (مَنْ يتكلم). وهذا يتجسد من التحكم بمركز السرد فقط، وتغير الإدراك واختراقه. ويتجسد هذا، من خلال عودة الشخصية السارده إلى ماضي طفولتها، لتسعيد بعضاً من ذكرياته وأحداثه. وأحد هذه الأحداث المُستعادة من الماضي، استعادة كيفية تمثيل الآخر من خلال وجوده في مكان إقامتها(الحارة الشعبية في الإمارات). وتركز بؤرتها على ذلك؛ عبّر تبئير الموضوع المبأر، وهو، مُصاهرة المواطن الاماراتي للآخر الإجنبي أو القومي. واستعادة هذه الأحداث الزمنية تتشكّل، بين النقل غير المباشر لهذه الإحداث التي حدثت في

---

[1] ينظر: خطاب الحكاية، ص202.

زمن طفولتها: لتجسّد إدراك الشخصيات المُشاركة(رؤية الماضي)، وبين تجسيّد وإظهار رؤيتها، في زمن حاضر السرد عبّر تدخلها وتعليقها على رؤية شخصيات الماضي، بوصفها شخصية مشاركة في الحدث أيضاً. مما يعني إنّ التبئير هنا، سيتشكل بدءً من اختلاف الزمن الإدراكي، تبئير الماضي المسترجع، وتبئير الحاضر المُدرِك، أيْ ماضي ما شاهدته وسمعته في طفولتها، وحاضر استعادة هذه المَشاهد ونقلته خطاباً مسروداً وفقاً لنضجها الإدرِاكي. ومن هذا، تتعدد الرؤية ويتغير مركز الإدراك، ويخترق التبئير. يُجسّد الآخر، هنا بتعدد الجنسية، بين: الزوجة الإيرانية، والزوجة البريطانية، والزوجِ من فئة البدون. وكلُّ هذه الجنسيات أو المرجعيات تشترك بتبئِّير واحدٍ، من خلال موضوع المُبأِّر(المُصاهرة)، وكيفية تمثيله آخر وفقاً لوجوده في المرجع المكاني(الإمارات العربية).

يتشكَّل التبئير من خلال بؤرة الشخصية الساردة المشاركة في الحكي التي تستعين بذاكرة طفولتها. ومن الرؤية الإدراكية الزمنية، التي تعي الشخصية السارده أبعاده في هذا الاسترجاع، فتلتقط من هذه الذاكرةِ ما تراه ينسجم مع غايتها من لتبئير ومسوغه وموضوعه. فترصد حضور الآخر من خلال رؤيتين زمنيتين، تُشكّلا تبئير الآخر؛ بوصف التباين بين زمن الحدث السردي (طفولتها)، وزمن الاستعادة(الحاضر) يترشح من بؤرتها فقط، وإنْ كانت تستعين بذاكرة الطفولة مصدر معلوماتها وأخبارها ومعرفتها، فهي تصيغ هذه المعلومات السردية من مركز إدراكها السردي الحاضر أو الناضج الإدراكي. ولعلَّ أوَّل آخر تستعيده الشخصية السارده، ومرشحاً للمرور من ذاكرة طفولتها، هو الأقرب مسافة وصلة قرابة منها، وهي الزوجة الإيرانية، بوصفها زوجة أخيها، ولأنها آخر قومياً أو اجنبياً، يرفض والدها أن تكون هذه الإيرانية زوجة ابنه. فتستذكر موقف والدها الصارم من أخيها وزوجته، قائلةً أو مسترجعةً:((**تزوج رغماً عن الجميع وضرب بأوامر والدي عرض الحائط(...) تزوج السيدة التي أحبها، كانت هذه الفتاة من قبيلة أخرى، ذات أصول إيرانية، ولم تكن تملك جواز سفر، وكلّ ما يثبت شخصيتها أوراق حكومية مسجل فيها اسمها واسم والدتها ووالدها(...) لم أتعرف من قريب إلى زوجة أخي، لأنّني حينها كنتُ طفلة، ولكنني أتذكر ملامحها،**

كانت جميلة، لها شعر ناعم طويل، وحواجب كثيفة وبشرة بيضاء(...) بعد زواجهما حلف والدي بأنّهُ لا يريد رؤية أخي في المنزل، وأنْ صلة الرحم بينهما انتهت إلى يوم الدين)).[1]

لو تأملنا هذا المشهد المروي لرصدنا، أنّ الشخصية الساردة يتجسّد حضورها من خلال مركز السرد، صوتها، من قرينة ضمير المتكلم والزمن الماضي(كنت طفلة)، دالاً على(مَنْ يتكلم)، لكن ليس(مَنْ يرى)، أيْ انفصال الذات الساردة عن الذات المدركة، من قرينة أسناد الرؤية للمبئّر، والدها (مَنْ يرى)، من خلال القرائن النصية أو اللفظية(أوامر والدي، حلف والدي)، في تبئير المُبأّر (الزوجة الإيرانية) باللفظ الصريح اثناء عرضها للإدراك(أصول إيرانية). ومسوغ هذا الاسناد الإدراكي إظهار رؤية وموقف والدها تجاه هذه المُصاهرة(صلة الرحم بينهما انتهت)، التي تجسّد تمثيل الآخر الإجنبي القومي مرفوضاً(من قبيلة أخرى). والشخصية الساردة، هنا، بوصفها ناقلاً وشاهداً على شاهدته وسمعته في طفولتها، لم يحضر فعل الإدارك الرؤيوي أو الذهني في نقلها إدراك والدها تجاه المُبأّر(الزوجة الإيرانية)، قرينة على محدودية علمها، لمعرفتها القاصرة الطفولية، بإدراك المبأّر (موقف والدها)، من هذا جاء التبئير الخارجي منسجماً مع هذا الإدراك أو مصدر معرفتها ذاكرة الطفولة غير الناضجة أو المدركة، وهذه قرينة ضمنية ونصية تؤكد اسناد التبئير إلى (والدها)، وإنّ الشخصية الساره ليست المدركة(مَنْ يرى: لايناظر: مَنْ يتكلم)؛ من قرينة خرقها لمركز التبئّير، لتبئير المُبأَّر ذاته(زوجة الإيرانية) عبّر الإدراِك البصري(أتذكر ملامحها) وورّود أحكام القيمة(جميلة) قرائن دالة إلى نسبة التبئير لها(الشخصية الساردة، مَنْ يرى: مَنْ يتكلم) وعلّة هذا الخرق، لاظهار رؤيتها من خلال صوتها، وتمّيزها عن رؤية والدها، لتعدد الرؤية وتتغيّر تجاه المُبأّر(الزوجة الإيرانية)، مع ثبات التبئير الخارجي. لمسوغ تبئيري ووظيفي.

لذلك يستمر إفشاؤها لما كان متدوالاً حكائياً أو زمنياً، لِتنتقل من تبئير الزوجة الإيرانية إلى تبئير الزوجة البريطانية، زوجة ابن جيرانهم، وقد لا يخرج هذا التبئير عن المنظور السابق، حيال المُبأّر أو موضوعه(المُصاهرة)، وخرق مركز السرد والإدراك، قائلةً:**((ذات مساء عاد برفقة زوجته الأجنبية الشقراء التي كان وجودها في حارتنا شيئاً من الغرائب، فقد وقف كلُّ ربِ أسرة وزوجته**

---

[1] زاوية حادة، فاطمة المزروعي، دار العين للنشر والتوزيع–الإسكندرية، ط1، 2009، ص85–86.

يتطلعان إلى الشقراء من خلف الباب، يتأملان ساقيها الطويلتين بلون الحليب، وشعرها الذهبي، النساء في حارتنا كنّا يشعرن بالخوف منها على أزواجهن، طلبن منْ والدته أنْ تحاول إقناعه بتطليقها(...) المرأة العجوز كانت تبكي مراراً(...) فابنها الذي عاد لها بامرأة، لم يمكث عندها طويلاً، لأنّ زوجته الشقراء لم تحتمل ذاك الجو الكئيب على حدّ قولها، لأنّهُ يُثير الغثيان، فهي تعودتْ دوماً على الحركة والتنقل في بلادها من دون حسيب أو رقيب)).[1]

وإذا كان هذا النص لا يختلف عن سابقة، في تبئير الموضوع، المُبأّر(م ُصاهر الآخر الاجنبي)، أو التبئير الخارجي المحددود المعرفة، فأنّه يختلف عنه، بالإدراِكات والمدرِك، بتغيره المتتالي السريع، أولاً، باستظهار إدراك الشخصيات المُشاركة(النساء في حارتنا) المسند إلى الذات المُبئرة باللفظ الصريح(نساء حارتنا: منْ يرى)، والمنفصل عن الذات الساردة(منْ يتكلم) عبّر الإدراك الحسي البصري(يتطلعان، يتأملان)، يستظهره فعل الإدرِاك الذهني(يشعرن بالخوف). ليجسّد تمثيل الآخر مختلفاً شكلياً(جمالياً)، مسوغاً لتمثيل مُصاهرته مرفوضة (طلبن بتطليقها)؛ وإذا كان هذا إدراك ذاتي. فالشخصية الساردة(منْ يرى: مَنْ يتكلم) تدرك هذا المبأّر من ذات الزواية الذاتية، عبّر أحكام التقيم(لون الحليب، شعرها الذهبي)، لتميّز إدراكها عن إدراك الشخصيات المُشاركة، الذي يعدُّ قرينة مُحيلة الرؤية إلى الشخصية الساردة، بوصفه يحمل طابع المكوّنُ القيّمي، فالآراء والتعليقات جزء من خصيصة السارد، وهذا ما يُظهر رؤيتها ويميزها. ثم يستظهر إدراك، الأم(المرأة العجوز) للمبأّر(الزوجة الأجنبية) من خلال الإدراك القيمي أو الخارجي(لم يمكث عندها طويلاً) تمثيلاً لسلبية مُصاهرة الآخر(المرأة العجوز كانت تبكي مراراً). وهذا التمثيل يستظهر إدراك الزوجة الإجنبية للمكان(يُثير الغثيان) أيضاً، بوسم لفظي صريح ينسب الرؤية لها، بتلفظها السردي(على حد قولها: مِنْ يرى: الزوجة البريطانية)، تعبيراً عن رفضها العيش هنا. ليكون هذا مناسبة لتبئير الشخصية الساردة(منْ يرى: مَنْ يتكلم) إدراك الحكم القيمي للزوجة الاجنبية تجاه هذا المكان(يثير الغثيان)؛ عبّر المكون القيّمي(فهي تعودت...)، وينسب هذا إلى الشخصية الساردة، فالحكم القيّمي لا يناسب الأفق الإدراكي للأم العجوز، ويبدو التلفظ السردي أقرب إلى لسان الشخصية الساره منه

---

[1] المصدر السابق، ص101- 102.

إلى لسان العجوز، ولكن بإدراك حالي، أيْ من زمن حاضر السرد، زمن نضجها الإدراكي. وعلّة هذا الخرق رغبة الشخصية السارده أنْ تبئّر إدراك الزوجة الاجنبية(يُثير الغثيان)، ليس لتبئير رفضها العيش في مكان اجتماعي مختلف(الإمارات)، بل لتبئير، الآخر الأجنبي غير منسجم، تجسيداً لتمثيلها آخر مرفوضاً(من دون حسيب أو رقيب). مما يعني أنَّ هذا السياق حمل تعدد الرؤية، لغاية هي؛ كشف وإظهار إدراك(الزوجة البريطانية) من كافة جوانبه. مثلما حمل تغّيراً لإدرك زمني، مضموناً ومسوغاً لوظيفة التبئير، من إظهار إدراكات الشخصيات في الزمن الماضي(نسوة الحارة، الزوجة الأجنبية)، لإظهار رؤية زمن الحاضر الإدراكي(الشخصية الساردة)؛ ليُشكّل هذا التباين الزمني والرؤيوي، تبئيراً إدراكياً لمسوغ التبئير وموضوعه(مُصاهرة الآخر)، الذي تجسد عبّر خرق مركز الإدراك(من يرى). من هذا تعددت الرؤية وتغيّرت، لمسوغ إثبات الإدراك القيمي، بتمثّيل الآخر مرفوضاً سلبياً. واستكمالاً لحلقة الوصل الحكائية لتبئير هذا الإدراك أو التمثيل السردي، تنتقل الشخصية السارده، عدسة بؤرة ذاكرته لتسترجع((" **أم ليلى" جارتنا التي تبعد عنا بأربعة بيوت(...) كان لديها ثمانية أبناء، وثلاث بنات من زوجها من فئة "البدون"، فلم يكن يحمل أوراقاً ثبوتية، كان هناك شائعات في حارتنا تقول بأنّهُ فرّ من بلاده عن طريق البحر وجاء هنا، وتعرف إلى" أم ليلى" وحدثتْ بينهما قصة حب، ثم تزوجته رغم معارضة أهلها)).**[1]

يُبئر لمُصاهرة الآخر(البدون) من خلال إدراك أهلها(رفضهم: مَنْ يرى)، تعبيراً عن موقف الأهل من هذا المرجع. وإذا كان هذا التبئير جزءً من ذاكرة الطفولة؛ فإنّ حكم القيّمة(بدون) يُجسد إدراك المُبئّر من زمن الحاضر السردي، المُحيل إلى الشخصية السارده(مَنْ يرى، مَنْ يتكلم). المُتشكلّ عبر المناقلة والتداول(فرّ)، التقطته ذاكرتها وقتذاك، من قرينة وسم السرد بالضمير المتكلم المسند إليها(جارتنا)، والقرينة اللفظية الإدراكية السمعية(شائعات)، قرينة إدراكها الخارجي المحدود، ومصدر معرفتها للمعلومة. وهذا التبئير يُمهّد ويؤثث لتبئير مُصاهرة الآخر، لتستظهره الشخصية السارده من خلال حكم القيمة أيضاً، قائلة:**((الزوج المجهول الهوية هرب بعد فترة وتركها مع أبنائها تصارع الحياة، وربما نتيجة لكل هذه المشاكل تغيّرت طباعها، فأصبحتْ تعامل الناس بحدة**

---

[1] زاوية حادة، ص105

(...) حتى أبناؤها لم يختلفوا عنها، كانوا شرسين، فلم يكن ليجرؤ أحد على التشاجر معهم أيّا كانت الأسباب، وفي أحد الأيام كانت واحدة من عوائل الفريج قد تركت خادمتها في المنزل ليلاً(...) وفي الليل سطا ثلاثة من أبناء"أم ليلى" على بيت تلك العائلة من أجل السرقة)).[1]

فالشخصية الساردة، هنا، هي من يتحكم بمركز الإدراك والسرد(مَنْ يرى، مَنْ يتكلم)، عبر إدراكها المبأّر(مجهول الهوية). تجسيداً لتمثيل مُصاهرة الآخر الأجنبي، تمثيلاً سلبياً، عبر الآثار التي خلفتها هذه المُصاهرة بإدراكٍ قيّمي(هرب، نتيجة لكل هذه المشاكل، سطا). وقد لا نرصد فعل الإدراك الرؤيوي أو الذهني لعملية الإدراك، أو قرينة تنسب التبئير إلى الشخصية الساردة إلاّ قرينة المكون القيّمي، الذي هيّمن على تبئيرها للمُبأَّر(الزوجة الإيرانية، الزوجة البريطانية، الزوج البدون) وعلى السرد الزمني لحاضره الإدراكي. لنستنتج من هذ، الإدراك القيّمي، مُجاراته وتبنيه للإدراكات الخارجية، للشخصيات(الأب، الأم، الأهل)، بإدراك ثابت. فالشخصية الساردة، سردت وبئّرت من خلال ذاكرة قاصرة النضج ومحدودة العلم والمعرفة، بينما جاء الإدراك القيّمي من آراء وأحكام وتعليقات، لا يليق بهذه الذاكرة أو المعرفة الطفولية، من هذا استنتجنا تبنيها إدراك الماضي أو إدراك الشخصيات، مثلما حددنا نسبة الإدراك لها. ليجسّد هذا مناسبة لتعدد رؤية وتغيير مركز الإدراك، لتبئير خارجي لم يخرق، دالاً على ثباته. لتمثيل مُصاهرة الآخر سلبية ومرفوضة.

فالشخصية الساردة تسرد حادثة عاشتها في طفولتها، فهي لم تخمنها لأنها جزءٌ من ذاكرتها واستظهرتها بصيغة ملخص إخباري تقريري، وبإدراك خارجي محدود المعرفة، بوصفها لا تعرف أكثر مما شاهدته وسمعته، فهي راوٍ ناقل وشاهد مرة، وراوٍ مُبئّر أيضاً. وعادتْ تداول تبئير الماضي أو سرده، لأنه؛ يقف خلفه متعلقات سببية ومنطقية لحوادث عالقة في ذاكرتها، يربطها خيط حكائي أو مضموني واحداً، وهو، ارتباطه بخيط زمني واحد، مرحلة من ذاكرة طفولتها. إضافة، إلى خيط تبئير الآخر الأجنبي المتعدد، من خلال الموضوع الواحد(مُصاهرته). لتجسّد من هذا التبئير، شهادتها الزمنية والمعرفية في وصف كيفية تمثّل حضور الآخر في الماضي. ليمكننا القول إنّ إدراك المبأّر (الزوجة الإيرانية، الزوجة البريطانية، الزوج المجهول الهوية) تشكّل عبر الموضوع المبأّر، الذي

---

[1] المصدر السابق،ص105.

جسّد كيفية تمثيله آخرَ. فكان التبئير الخارجي منسجماً مع محدودية إدراِك الشخصية الساردة، التي لا تعرف أكثر من شخصياتها، غايته ومسوغه؛ الإفشاء السردي مما حملته ذاكرتها من معلومات ومشاهد وما تناقل عن هذا المُبأَّر(الآخر). أعادت نتاج سرد الماضي، لذلك؛ فمعرفتها لم تكن حدسية أو تخمينية أو حتى رؤيوية، أعادت نقل ما سمعته وشاهدته، وما كان متداول، فجاء سردها بصيغة سردية واحدة. ومن هذا، كان مسوغاً لتغيير مركز الإدراك وتعدد الرؤية، لتميّز رؤية الشخصيات المُشاركة أو المنقولة عن الماضي، عن رؤيتها الإدراكية في زمن الماضي، وزمن الحاضر، نضج الساردة، ورصدنا هذا عبر التميّز بين:(مَنْ يرى) و(مَنْ يتكلم) قرينة على علاقة الصوت بالرؤية عبّر تغيير مركز الإدراك وليس السرد، مما جسد تمثيل الآخر زمنياً، تبئيراً لزمنية متصلة(ماضي، الحاضر)، دالاً على الإدراك الثابت تجاه مُصاهرة الآخر الأجنبي.

الآخر المذهبي

إن موضوع تبئير مُصاهرة الآخر مرفوضاً، في رواية(زاوية حادة) جسّد تمثّيل الآخر، إما بوصفه دوني النسب(أقل مستوى اجتماعياً أو قومياً: الزوجة الإيرانية)، أو بوصف مُصاهرتة سلبية، لاخلاقيته وسلوكه، وعدم انسجامه كمختلف اجتماعي(الزوجة البريطانية، الزوج اليدون). أمّا في رواية(اليوم الأخير لبائع الحمام)، يجسّد تمثيل الآخر، من ذات الموضوع المبأّر(مصاهرته)، لكن عبر الآخر المذهبي(الزوجة السعودية الشيعية). غير أنّ هذا المبأّر لا يستظهر إلاّ بعد تبئير مُصاهرة الآخر القومي(الزوجة المصرية)، الذي سيكون تمهيداً وتبئيراً أوّلي، عبّر رصد الرواي لعائلة (دخيل الله الضبادي) العائلة السعودية، ذات السيادة الاجتماعية والمادية، وذات المذهبية السُنية. لكشف موقفها تجاه مُصاهرة الآخر القومي. وتظهر إشكالية الآخر وتمثيله من خلال هذه العائلة في حقبتين زمنيتين، مرة، عبّر حقبة الابن الأكبر(مانع) حين يتزوج امرأة مصرية. ومرة أخرى عبّر حقبة الحفيد، ابنه(محمد مانع)، حين يتزوج امرأة سعودية شيعية. وما بين الحقبتين، يُبئّر الراوي تمثيل الآخر(القومي، المذهبي) من خلال تبئير موقف وإدراك العائلة السعودية من كلا الزوجتين، في مقابل تبئير موقف وإدراك، الآخر(الزوجة المصرية، العائلة الشيعية) تجاه موقف العائلة منها.

يتجسّد تبئّير مُصاهرة الآخر القومي، حين يرصد الراوي العليم موقف عائلة(الضبادي) تجاه زوجة ابنهم(مانع)؛ فيركز زاوية بصره وإدراكه على سلوك العائلة تجاه هذه الزوجة المصرية، مثلما يركز على موقف الزوجة المصرية تجاه هذا السلوك، قائلاً:((**كانت خضرة في البداية غير مرغوب بها من قبل معظم إفراد عائلة الضبادي، ولكنها استطاعت مع الزمن التكيف معهم، كان أبناؤها، يُسمون أولاد المصرية، الأمر الذي جعلها تحرص على أنْ يكونوا متفوقين دراسياً)).**[1]

يُؤثث الراوي إدراكه في هذا النص من خلال الضمير الغائب، العائد إليه، الذي يتيح له حرية الحركة والتنقل وتغيير زاويا إدراكه وبؤرته على أكثر من مُبأَّر. فيبئر مرة، موقف عائلة (الضبادي) من هذه الزوجة، من خلال أحكام القيّمة(غير مرغوب بها، أولاد المصرية) التي تدلّ على رفضهم إن تكون زوجة ابنهم، ودونية نظرتهم الاجتماعية لها. وتأتي هذه الأحكام قرينة على نسب التبئير للرواي العليم، مثلما يكون، ذكر الأسم الصريح للمبأّر(كانت خضرة) أثناء عرض إدركه، قرينة أخرى تنسب الرؤية له أيضاً(الراوي: مَنْ يرى ، مَنْ يتكلم). ومرة أخرى، يُبئر موقف الزوجة المصرية(خضرة) تجاه هذا الإدراك القيمي، تعبيراً عن وعيها وإدراكها بتمثيله آخر مرفوضاً هامشياً، وقرينة تُوثق إدركه القيمي أيضاً، فيدركها عبّر الإفعال المتدرجة زمنياً وانجازياً(استطاعت، تحرص)، وهي أفعال مسندة للمبأّر بقرينة الضمير العائد إليها(خضرة). وهذا الإدراك التبئيري، ليس إدراكاً رؤيوياً أو سمعياً أو تخمينياً، إنما هو إدراك معرفي كليّ العلم، من قرينة تقويض المُبئّر الأزمنة وتلخيص الأحداث، وأمتداد منظوره في العمق الزمني، لِيدرِك مُبأّره(الزوجة المصرية)، ماضياً وحاضراً، ظاهراً وباطناً، بصراً وسمعاً، من دون ذكر مصدر معرفته ومعلوماته. فهذا الإدراك لا يمكن أنْ تقوم شخصية من الشخصيات المشاركة به، أو شاهد عيان، أو راوٍ محدود المعرفة، لندرك أننا إزاء راوٍ عليم، وتبئير صفري، لم يخرق، يتحرك بحرية تامة من خلال ضمير الغائب ليقفز بالزمن والأحداث وصولاً إلى زمن أكثر تقدماً وانجازاً واستباقاً للأحداث، زمن الابناء(يكونوا متفوقين) تبئيراً؛ لإصلاح الإدراك القيمي تجاه الآخر القومي(خضرة)، إلاّ إن هذا الإصلاح تضطلع به شخصية الآخر القومي فقط(حرصت) مثلما هو مُبئّر.

---

[1] اليوم الأخير لبائع الحمام، عبد العزيز الصقعبي، أثر للنشر والتوزيع- الدمام، ط1، 2012، ص57.

ليكون هذا الإصلاح واستظهار الإدراك القيميّ، تمثيل الآخر من خلال إحكام مسبقة وجاهزة، تمهيداً وتبئيراً، لإدراك عائلة(الضبادي) تجاه الآخر المذهبي(الشيعي). لذلك؛ يقفز الراوي بالأحداث الزمنية والسردية، لِيبئر زواج(محمد) ابن(مانع) و(خضرة). عبر تبئير مكان عمله ليكشف لنا، كيف تعرف بزوجته، قائلاً:((**محمد ولد المصرية الكبير(...) استطاع أنْ يتخصص بهندسة البترول ليلتحق فيما بعد بأحد حقول النفط في شرق المملكة، مما جعله يقطن بعيداً عن عائلته وبالذات أمه التي كانت تحلم أنْ يتزوج ويسكن قريباً منها في الرياض")).**[1] ليكمل الراوي سريعاً متابعة سرده، و((**بعد فترة بسيطة من عمله فوجئتْ بخبر نقله لها زوجها مانع، وهو يكاد يبكي، كان يقول:" ولدنا،الله يخلف، راح". لم تدرِ هل تبكي أم تصرخ أم تذهب إليه!، هو لم يمت، ولكن ابتعد كثيراً عن العائلة. أضاف مانع قائلاً: " لقد تزوج أخت صديق له من أهل القطيف")).**[2]

ونرصد التبئير في هذا النص من خلال تغيير مركز الإدراك والسرد، الصوت(مَنْ يرى) والرؤية(مَنْ يتكلم)، لتعدد الرؤية والإدراك بين الراوي العليم، والشخصية المُشاركة(مانع)، للمبأّر(خبر الزواج من القطيفية). فالراوي العليم لا يترك موقعه لصالح حرية التعبير، لـ(مانع: مَنْ يرى، مَنْ يتكلم: ولدنا راح)، لتعبير عن موقفه من زواج ابنه، إلاّ بعد أنْ يدركه ويصفه، لنقل هذا الخبر لزوجته(يكاد يبكي)، أيْ إنه يُبئر إدراك(مانع)، تعبيراً عن رفضه وردة فعله المصدومة تجاه هذا الزواج من الآخر المذهبي(من القطيف). لذلك يتدخل الراوي، ليفسر كلامه(ولدنا راح)، بـ(لم يمت) إذْ يبدو تعبير أو إدراك(مانع) للخبر(ولدنا راح) تعبيراً ضبابياً غامضاً لا يتناسب مع خبر الزواج لذلك؛ يكون تدخل الراوي مسوغاً، لتفسير هذه الضبابية، مثلما هي تبئير لشدة صدمته. إضافة إلى إنه يتحكم بمركز الإدراك والسرد؛ وهذا التدخل قرينة دالة إلى إنّ الراوي يعرف أكثر من الشخصية نفسها، وهو الذي يمسك بزمام السرد والتبئير، ويدرك مسوغ تبئيره أو تدخله هذا. إما علّة الرواي، تركه مركزه السردي، وخرق إدراكه، لصالح الشخصية(مانع)، والادراك القيمي، من رغبة الراوي العليم إنْ يِستظهر إدراك الشخصية(مانع) بطريقة مباشرة وحيادية، ويفصلها ويميزها عن إدركه وتبئيره من

---

[1] اليوم الأخير لبائع الحمام، ص57.

[2] المصدر نفسه، ص57.

خلال تعليقه(ولكن ابتعد كثيراً عن العائلة)، من قرينة اختلاف الصيغة السردية بإنفصال خطاب الراوي بصيغة المسرود المنقول(الراوي: مَنْ يرى، مَنْ يتكلم)، عن صيغة خطاب الشخصية المعروض(مانع: مَنْ يرى، مَنْ يتكلم)، من خلال حضور فعل الاسناد السردي والإدراكي(قال). قرينة ضمنية إلى تغيّر التبئير واختراقه وتعدد الرؤية. ويمكن الاستنتاج إنّ مسوغ هذا الاختراق التبئيري، أنّ الراوي لا يتبنى إدراك الشخصية(مانع) تجاه المبأّر(الزوجة القطيفية)، إذْ إن الانتقال((**من وجهة نظر صفر، ذات معرفة كلية بالأشياء، إلى، التقنية المدعوة، بـ" الواقعية الذاتية" التي لم تعدُّ بؤرتها بؤرة المؤلف، بل بؤرة شخصيات المحكي)).**[1] فغاية المبئّر(الراوي العليم) تُبرز علّة الاختراق، وهي، عرض إدراك(مانع)، لما تجسّده هذه الشخصية- بالذات- من دلالة تبئيرية مقصودة ومضمرة في تبئير المبأّر(الزواج من الآخر)؛ فاختيار الراوي عرض إدراك هذه الشخصية(مانع) لها مقاصدها التبئيرية، إذْ يضعنا الراوي أمام رؤية مفارقة لرؤية(مانع)؛ الذي لم يجد غضاضة في إنْ يتزوج امرأة مصرية(سنيّة)، إلاّ إنّه يجد كلّ الغضاضة والصدمة والمرارة، عندما عَلِمَ بزواج ابنه، من الآخر المذهبي، المرأة السعودية المذهبية(شعيّة). لِندرك مسوغ اختراق التبئير وتغيير المركز. فعلّة اختراق التبئّير الصفري بتبئّير الشخصية (خبر الزواج)، ليس لنرى ونسمع من خلال الشخصية، أويتيح حرية التعبير لها، لتحقيق حياديته، بل؛ ليفشي عن إدراك الشخصية(مانع)، تجسيداً لتمثيل الآخر المذهبي سلبياً مرفوضاً، والدليل على هذا الإدراك القيمي المسبق والجاهز تجاه الآخر المذهبي، أنّ(مانعاً) لم يكن وحده العاكس والمتمثل بهذا الإدراك، فقد((**كان أشد الغاضبين عليه بسبب زواجه، أختُه خديجة، حيث بدأت ترسل له عبر البريد الإلكتروني العديد من الفتاوي والتقارير عن الشيعة أو ما يسمونهم الرافضة)).**[2]

يُبئّر إدراك(خديجة) تجاه المُبأّر(المذهبي الشيعي) من خلال الإدراك الخارجي السلوكي(أشد الغاضبين)، وهذا الإدراك ليس تخمينياً أو حسياً، قرينة إلى نسب الإدراك للشخصية(خديجة)، مثلما تكون أحكام القيّمة(الرافضة) قرينة اسناد الإدراك لها(خديجة) أيضاً، من خلال الضمير(بدأتْ) العائد

---

(1) النص الروائي، تقنيات ومناهج، برنار فاليط، ص103- 104.

(2) اليوم الأخير لبائع الحمام، ص57-58.

إليها، والأسم الصريح للمبأّر(الشيعة) أثناء عرضه لهذا الإدراك. ومسوغ هذا العرض، استظهار مصادر إدراك أو تبئير الشخصية(خديجة):(الفتاوي، والتقارير)، كشفاً وتبئيراً عن الإحكام المسبقة والجاهزة، التي تُجسد تمثيل الآخر المذهبي مرفوضاً. ومن هذا الإدراك المسبق والجاهز تجاه الموقف من الآخر المذهبي، يركز الراوي عدسته على ذلك، وهو يبئر لخبر تسمية ابن(محمد)، الذي يُطلعنا عليه حين يزور(محمد) عائلته، قائلاً في سرد ذلك:((**قدِمَ مع زوجته القطيفية، برفقة مولدهما الأول، الذي اتفق مع زوجته على تسميته عمر، وهذا ما أثار استغراب بعض رجال الضبادي، ليتساءلوا عن أمر موافقة عائلة زوجته على هذا الاسم)).**[1]

الراوي يتجاهل تبئّير الأسم(عمر) من إدراك الأب، ويعلم أنْه من اختياره، فلا يكشف سبب هذا الاختيار أو مسوغه، ويركز عدسة بؤرته على إدراك(بعض رجال الضبادي)، ليلتقط من خلالها، إدراكهم الخارجي السلوكي والداخلي، بوصفه عليم؛ فيُحرك إنصاته تجاهم، ليحضر فعل الإدراك الذهني والحسي(أثار استغراب، ليتساءلوا عن أمر موافقة عائلة زوجته) قرينة عن إدراكهم الفكري الذهني المسبق، تجاه موقف وإدراك الآخر المذهبي، تجاههم(السُنة)، ليكون بهذا؛ يُبئر موقف الآخر المذهبي(الشيعي)، في الآن نفسه،((**فيمكن تبئيراً خارجياً على شخصية أنْ يتحدد أحياناً بأنّه تبئير داخلي على شخصية أخرى)).**[2] ويمكن الاستنتاج من هذا، إنّ الآخر المذهبي(الشيعي)، إصلح الرؤية، وإدراك تبئير عائلة الضبادي تجاهه، من توظيف الاسم(عمر) لتحقيق هذه المُصالحة بين الطرفيين. وهذا يُذكرنا باصلاح الرؤية وتعديلها عبّر الآخر القومي(الزوجة المصرية). لنستنج من هذا، عبّر تمثيل الآخر القومي والمذهبي سلبياً مرفوضاً؛ إن الراوي العليم لا يتبنى الإدراك القيمي المُسبق تجاه الآخر(القومي، المذهبي) لنفهم من هذا، أنّ الرواي يُبئر لإصلاح هذا الإدراك، وهذا مسوغه من هذا التبئير. الذي جُسّده بالتبئير الصفري من خلال الضمير الغائب غير المشارك، تعبيراً عن عمق منظوره وحجم معرفته وحرية حركتها وانتقالها بين الازمنة والأحداث والشخصوص،

---

(1) المصدر السابق، ص146.

(2) خطاب الحكاية، ص203.

وأخذ المواقع السردية المناسبة له ليرسم ظهور الأحداث بالكيفية التي يراها.[1] ومع اختراق التبئير الصفري هذا، إلاّ أنّ هذا الاختراق لم يتشكل إلاّ برغبة ومسوغ الراوي العليم، لإظهار غايته ومسوغه وموضوع تبئيره. فتعددت الرؤية وتغييرت، بتغيير مركز الإدراك والسرد، والصيغة السردية، مما شكَّل هذا الخرق تبايناً في الرؤية وتعددها، بين الراوي العليم والشخصيات المُشاركة. من هذا كان تركيز الراوي على إصلاح الرؤية وتقويمها من جانب الآخر(القومي، المذهبي)، التي جسدت وجهاً من وجوه تبني الراوي العليم لموقف شخصية أو إدراك ما.

ويمكن تلخيص أهم ما جاء في هذا المبحث، الذي تجسّد بتبئير الآخر في النماذج قيد الدراسة على على وفق تغيير مركز بؤرة الإدراك والسرد، بين الراوي العليم، والشخصية السارده، الذي جاء من خلال الضمائر، والقرائن اللفظية والنصية والضمنية، وتجسّد بانماطه الثلاثة(الصفري، الداخلي، الخارجي)، مع الاختراقات التبئيرية التي صاحبت هذه الانماط، فشكلّت الاختراقات التبئيرية والإدراكية وسيلةً من وسائل تعدد الإدراك، وتغير وسيلة الإدراك، وتباين بين: مَنْ يرى ومَنْ يتكلم، مما أدى إلى تنوع أو تغيّر الرؤية صاحبه، كشف غاية ومسوغ التبئير وموضوع المبأّر. وشكلّ هذا المبحث كشف العلاقة بين التبئير والضمير والصيغة السردية من جهة، وعلاقة الصوت(مَنْ يتكلم) مع الرؤية(مَنْ يرى) من جهة أخرى. مثلما صاحبت تتداخلت بين التبئيرات والادراكات .

ويمكن رصد تمثيل الآخر في نماذجنا، من خلال مشترك جسدته الإدراكات الخارجية والداخلية، لتمثيل الآخر، بين، تمثيل، لهامشيته واقصائه ودونيته(الوافد). وتمثيل تجسد بالآخر الإجنبي والآخر المذهبي، السلبي المرفوض، من مشترك موضوع المُبأّر الواحد (المُصاهرة).

---

[1] ينظر: السرديات والتحليل السردي، الشكل والدلالة، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء، ط1، 2012، ص109.

المبحث الثالث

الإدراك الخارجي: البؤرة الذاتية:

إنْ كان التبئير الطريقة التي يُعبر بها الكاتب عن غايته، فأنّ الغاية التبئيرية من الإدراك الخارجي من خلال بؤرةِ الشخصية الساردة، لتُقدِّيم المُبأَّر عبّر، وعيٍ مُشارك، أو شاهد، أو مُراقب؛ يزودنا بتعليلات هذه البؤرة، إذ عرفنا أنها بؤرة الذاتية –قد– لا يمكن الوصول إليها بدون هذا الوعي أو الإدراك الخارجي؛ ليكون وسيلة للوصول من خلاله إلى الإدرك الداخلي أو التخميني. والمقصود بالبؤرة الذاتية، بؤرة شخصية الآخر، يُدركها من زوايته، وبمعنى آخر يُبأر لذاته، لمشاعره، وافكاره. لِنشخص من هذا، مُطابقة الذات المدركة مع الذات الساردة،(مَنْ يرى) هو (مَنْ يتكلم).

وتجسد التبئير في هذا المبحث في نماذجنا المنتقاة قيد الدراسة هنا، من خلال هذا المُشترك الإدراكي، لمسوغ إظهار البؤرة الذاتية لشخصية الآخر، الذي تشكل في: رواية(الأرجوحة) للكاتب الكويتي حمد الحمد. ورواية(وُخَزٌ) للكاتب العُماني حسين العبري. ورواية(جارية) للكاتبة البحرينية منيرة سوار وتشترك النماذج في أنّ التبئير، يدرك المشاعر والأفكار المخفية، من خلال الإدراك الخارجي، بوصفه وسيلته الإدراكية ومسوغ تبئيرهِ وتشخيص موضوعه.

الآخر القومي: الوافد

يتجسِّد تمثيل الآخر في رواية(الأرجوحة)، من خلال تبئير وضع الآخر الوافد، متمثلاً بالموظف السوري(أبي شريف)، الذي يعمل في المكتبة الوطنية الكويتية منذ سنيين طويلة، إلاّ أنْ قرار الحكومة الكويتية(سياسة الإحلال) تجاه العمالة الوافدة، يكون سبباً في إزاحته وإقصائه خارج خدمته الوظيفية؛ لاستبداله بالمواطن الكويتي في الوظائف الحكومية. ويرصد هذا التمثيل، الراوي، عبّر إدراك الأثر النفسي، لتبعات الموضوع المبأّر(سياسة الإحلال) على (ابي شريف). ليتشكل هذا مسوغاً لتبئير، الموضوع المبأّر من خلال بؤر متعددة، بؤرة الآخر(ابي شريف)، وبؤرة شخصيات مشاركة في الحدث(زميلته أشواق، وزوجته ام شريف: مَنْ يرى)، وبؤرة الجهات الرسمية للحكومة الكويتية. لذلك؛ سيتغيّر مركز الإدراك ووسائله، مسوغاً لاستظهار البؤرة الذاتية للآخر الوافد.

يبدأ رصد الراوي العليم للآخر (أبي شريف) من خلال الاستعانة بمدرك شخصية مشاركة أقرب مسافة لمبأّره، وهو، زميلته في العمل(أشواق) الكويتية، مُبأّر له، من مكان عمله، قائلاً:

((تساءلتْ أشواق لماذا بدا أبو شريف أقل حماساً في العمل، راح يجلس في مكتبه ولا يخرج منه، أشواق بدتْ أكثر حماساً لاستقبال المترددين على المكتبة العامة(...) الخوف والهم داهم عقله لأمر أهم.. وهو سياسية "الإحلال" التي تتبعها الحكومة هذه الأيام.. ابتسمتْ أشواق وهي تسمع كلمة "إحلال" قائلة:

-إحلال.. أسمعُ عن الكلمة وما علاقتكَ بها يا أبو شريف؟.

قال أبو شريف بحسرة:

– (...) الإحلال ببساطة يا أشواق هو استبدال المواطنين من الكويتيين بدل غير الكويتيين وهذا يعني يا أشواق إنّني " أوت".

ابتسمتْ أشواق وقالت:

يعني " جاك الموت يا تارك الصلاة " هذا مثل كويتي يا بو شريف.

نعم يا ابنتي.. لقد جاءنا الموت فبعد هذه الخدمة الطويلة في هذه المكتبة سنكتشف أنفسنا في عرض الشارع لا وظيفة ولا مصدر رزق)).[1]

قد نرصد في هذا النص أكثر من مُبئّر، ومُبأَّر، وإدراكٍ، وذلك من تشييد الراوي إدراكه للوافد الآخر(أبي شريف) عبّر تغيير بؤرة الإدراك والسرد، ووسيلة الإدراك؛ غايته يُدرك(أبا شريف) داخلياً، للكشف عن الأثر النفسي السلبي عليه، جراء(سياسية "الإحلال" التي تتبعها الحكومة هذه الأيام). لذلك؛ يُدرك سلوك عمله أو فتوره(يجلس في مكتبه ولا يخرج منه) بالاستعانة بشاهدٍ قريبٍ منه، بؤرة الشخصية(تساءلت أشواق: مَنْ يرى)، من قرينة إسناد الرؤية بلفظ العلم الصريح إليها، فيحضر فعل

---

[1] الأرجوحة، حمد الحمد، الناشر: المسارات– الكويت،ط1،2002، ص256 –257.

الإدراك الخارجي(بدا)، وسيلة لإدراكه الداخلي(أقل حماسة). وإذا كانت الاستعانة بمدرك حسي قد يدلّ على محدودية إدراك الراوي ومعرفته بمُبأّره، فإن رغبة الراوي بتقديم مُبأّره(أبي شريف) من خلال بؤرة شخصية مشاركة، شاهدة(اشواق)، هو ما يُوثق إيقانية الإدراك أكثر، لاستظهار إدراكه الداخلي، لمبأّرة(الخوف، الهم)، تعبيراً وكشفاً عن الأثر الخارجي(الحماسة)، والداخلي(الخوف) لهذا الموضوع عليه. وهذا الادراك ينسجم مع التبئير الصفري والرؤية العليمة. فإدراك الراوي لمُبأّره (أبي شريف) ليس إدراكاً رؤيوياً أو سمعياً أو تخمينياً حدسياً. وهذا ما نستنتجه من إدراك مُبأّره(ابي شريف) داخلياً (أقل حماسة، الخوف)، مما يُسوغ تبئيره للموضوع(استبدال المواطنين من الكويتيين)، لنفهم دواعي خوف وهم(أبي شريف)، وعلميته بمعرفة مبأّر. ومن هذه العلمية نستنتج مقاصده، لاستظهار بؤرة الآخر(أبي شريف) مسوغاً، ليكشف عن البؤرة الذاتي لهذا الموضوع، أيْ من زاوية إدراك الآخر الوافد(إنّني" أوت"، لا وظيفة ولا مصدر رزق)، وهو ما يُبأّر ويعلل ويبرر خوفه وقلقه، وكيفية تمثيله آخر هامشياً مقصياً، ليحقق بهذا الاستظهار حياديته، ويكسب تعاطفنا تجاه هذا التمثيل.

وإذا كان الراوي العليم ترك(لأبي شريف) تبئير الموضوع، لرغبته باستظهار بؤرته الذاتية، دون تدخل منه، فأنّه بتدخله أثناء تقديمه للشخصيتين بإسناد فعل القول لهما، يُبأّر(لأبي شريف) بإدراك داخلي(قال أبو شريف بحسرة)، بينما يبأّر(لأشواق) بإدراك خارجي(ابتسمت اشواق، وقالت)، ومسوغ تدخله، وتغيير زاوية إدراكه بين الشخصيتين(داخلي/خارجي)، علته؛ كشف تباين تبعات الأثر النفسي، للموضوع(الإحلال)، عليهما(أبي شريف: الوافد، اشواق: الكويتية)، لنفهم أنّ الراوي يُركز بؤرته الإدراكية على المشاعر الداخلية المخفية للآخر، لمقاصد تبئيرية ودلالية، ترتبط بالزاوية، أو البؤرة الذاتية لهذا الموضوع(الإحلال)، أيْ من إدراك الآخر الوافد. ومن حيادية وموضوعية التبئير–هنا–، تستظهر بؤرة الحكومة الكويتية، لتبئيّر الموضوع(سياسة الإحلال). بعد أنْ مرّ بالبؤرة الذاتية للآخر(أبي شريف)؛ وذلك لكشف مسوغه، وتبرير موقف الجهات الرسمية الكويتية تجاه الآخر الوافد وموقفها تجاه مصالح مواطنها. قائلاً، وهو يرصدُ:**((شبح الإحلال مازال يطارد" أبو شريف" حيث راح يتابع صحف الصباح يومياً ليتعرف على الأخبار، البعض ذكرّ بأنّ هناك الآلاف من المواطنين**

مسجلون في خانة العاطلين عن العمل وأنّهُ لا وسيلة غير إحلال هؤلاء بغير المواطنين العاملين في المؤسسات الحكومية)).[1]

الراوي يستعين بمدرك خارجي، حسي نقلي(الصحف، ذكرّ) لتبئير إدراك الجهات الرسمية للموضوع(الآلاف من المواطنين مسجلون في خانة العاطلين)، لتتعدد البؤرة تجاه الموضوع المُبأِّر الواحد(لا وسيلة غير إحلال)، وهو ما يُشير إلى الزاوية الذاتية لهذا المُدرك أيضاً، بتجاهل أثره على الآخر الوافد. لذلك؛ يرصد الراوي استظهر بؤرة الحكومة من خلال الإدراك الذهني الداخلي، لمبأّره (شبح الإحلال مازال يطارد)، تبئيراً لاستمرارية الأثر السلبي النفسي لهذه السياسة عليه؛ لهذا يُواتر هذا الوصف(شبح)؛ لإدراكه(أبي شريف) من خلال بؤرة مشاركة وقريبة وشاهدة، يستعين الراوي بها ليبأّر بإدراك داخلي وخارجي، قائلاً:((**شبح الإحلال يطارده يوماً بيوم(...) أم شريف راحت تتابع أزمة أبو شريف النفسية وهو يفكر بالأطفال ويفكر كيف يدفع الإيجار ويفكر بالعودة إلى بلده، أفكار كثيرة كانت تحوم في رأسه كل مساء عندما يعود من عمله. قضى سنوات طويلة في أُورقة المكتبات العامة، وكان متميزاً في عمله، الكلّ يشهد له بذلك، الآن تأتي رياح الإحلال لتحاصره وقد تقطع رزقه)).[2]**

إن استعانة الراوي العليم بشخصية مشاركة(أم شريف) وقريبة من المبأّر(أزمة أبو شريف النفسية)، لا تخترق التبئير الصفري من خلال حجم المعارف التي يعرفها عن مُبأّره(أبي شريف)، ومسوغ هذه الاستعانة ببؤرة الشخصية، لاستظهار الإدراك الخارجي، لـ(أم شريف)؛ ليكون مناسبة لاستظهار دواخل افكاره ومشاعره المتكررة(يفكر)، تبئيراً للأثر السلبي الاستباقي، الاجتماعي والاقتصادي، جراء تبعات هذا الموضوع، وهو، ما يُبرر استمرارية قلقه وخوفه وتفكيره. مثلما يُبرر بؤرته الذاتية لهذا الموضوع. ومن هذا، تكون علمية ومعرفة الراوي بمبأّره(أبي شريف)، وسيلة لخلق

---

[1] الأرجوحة، ص259.

[2] المصدر نفسه، ص 259.

رأي أو موقف متعاطف معه.[1] ونرصد هذا عبّر تبئير سنوات خدمته في العمل بالمكتبة الكويتية (قضى سنوات طويلة)، وسلوكه المهني فيها(كان متميزاً في عمله)، من خلال حكم القيمة(الآن تأتي رياح الإحلال لتحاصره). وهذا الحكم يُجسّد تمثيل الآخر مقصياً. لنكون بهذا، إزاء تعدد البورة تجاه الموضوع المُبئّر الواحد(الإحلال). مثلما يمكننا الاستنتاج، من هذا الحكم القيميّ؛ أن الراوي يتبنى بؤرة الشخصية الذاتية(ابي شريف) من خلال إدراكه داخلياً بصورة متواترة وملازمة ومهيمنة على إدراكه وتبئيره له؛ بوصف الراوي العليم، له القدرة على تقديم الأحداث والشخصيات برؤية حيادية موضوعية وفقاً للإدراك الخارجي، ورؤية انحيازية ذاتية وفقاً للإدراك الداخلي.[2] وهذا ما يبرر تعليل الخرق الإدراكي وتعدد البؤرة، واستظهار إدراكه من خلال الحكم القيميّ.

إن الراوي اعتمد فعل الإدراك الخارجي الرؤيوي(بدا، يتابع، راحت تتابع) في تبئيره(لأبي شريف)، بوصفه بادياً لعيان الشاهد(أشواق، الراوي، أم شريف)؛ ووسيلة ينتقل بها إلى إدراكه داخلياً ليعكس أثر الموضوع عليه تدريجياً. بمعنى أنَّ علّة هذا الاختراق لإدراكي، باختراق التبئير الصفري وانفصال(مَنْ يرى)، عن(مَنْ يتكلم) في بعض المواضع، مسوغاً لاظهار البؤرة الذاتية لشخصية الآخر الوافد، بوصف الأثر السلبي للموضوع يقع عليه وحده. وجاءت القرائن اللفظية والنصية والضمنية والضمائر دالاً على اسناد التبئير مرة للراوي العليم، ومرة أخرى لشخصيات المُشاركة لإبراز هذا الأثر السلبي عليه. مثلما تغيّر المُبأر، مرة على الآخر، بثبات الإدراك الداخلي(النفسي) ومرة أخرى على الإدراك الخارجي(الحماسة)، ومرة ثالثة على الموضوع المبأر(سياسة الإحلال) بتعدد البؤر(ابي شريف، أشواق، الصحف الكويتية). وهذا شخص وميّز البؤرة الذاتية. مع سيادة التبئير الصفري، بوصف الراوي العليم هو المنظم والمتحكم ببورة السرد والإدراك.

إن الراوي العليم جسّد بهذا، تمثيل الآخر الوافد هامشياً مقصياً عبر الادراك الداخلي والادراك الخارجي، وإحكام القيمة، فكشف ورصد(أبا شريف) من بُؤر متعددة إضاءة، زاوية إدراكه

---

[1] ينظر: علم السرد، ص79.

[2] ينظر: خطاب الحكاية، ص202. ومعجم مصطلحات نقد الرواية، لطفي الزيتوني، ص119.

الذاتية. إذ إنّ الشخصية أو الراوي، بوصفه الشاهد أو المراقب أو الملاحظ، يستطيع أنْ يُخمّن ويستبطن الإدراِك الداخلي عبّر الإدراِك الخارجي، الذي بادياً للعيان، من الملامح الشكلية الخارجية للشخصية، العاكسة لدواخلها؛ إذْ تقوم الملامح الخارجية بوظيفة الإشارات الشكلية للوصف الداخلي. من هذا تتشكّل علاقة الإدراك الخارجي بالإدراِك الداخلي في استظهار البؤرة الذاتية. فالحالة الذهنية أو الداخلية للشخصية حين تُوصف أو تُعرض من وجهة نظر ذاتية أو موضوعية، ثابتة أو متغيرة، من شخصية مُشاركة أو راوٍ عليم، لابد أنْ تُدرك بإدراك حسي خارجي.

الآخر المذهبي: الإثني:

تجسد رواية(وخز) تمثيل الآخر(الإباضي) من خلال الشخصية الساردة(سالم)، ومسوغ تبئيره هذا الآخر، عندما يجد نفسه(سالماً) مستدعياً إلى دائرة أمن الدولة، بتهمة انضمامه سابقاً إلى هذا التنظيم السري– مثلما تسميه الحكومة–؛ من قرار الحكومة العُمانية بالتحقيق مع كلّ مَنْ انظم لهذا التنظيم، وذلك؛ بغية أغلاق ملف التحقيق بشأنهم، والافراج عن المتهمين في سجونهم بمناسبة العيد الوطني. وما نفهمه من هذا، إنّ الشخصية الساردة، ترغب بتبئير الآخر(الإباضي) للكشف عن مرجعية افكاره، وانتماءه، الذي، من شأنه يكشف سبب تهمته واستدعائه، وربما براءته، بوصفه مُداناً بتهمة هذه الأفكار والمواقف. لِنشخص من هذا، البؤرة الذاتية في رصد هذا الإدراك.

يُبأّر المذهب(الإباضي) بوصفه حركةً سياسية تتعامل معها الجهات الرسمية(الحكومة العُمانية)، بحذر وحيطة وخشية، كتنظيم معارض لها، يستهدف آمنها واستقرارها. وهذه البؤرة تتشكل من خلال إدراك الحكومة العُمانية. إلاّ إنّ الشخصية الساردة تدرك أصحاب هذا التنظيم، بوصفه مذهباً دينياً فقط. ومن هذين الإدراكيين المتباينين لآخر الإباضي، ستستظهر البؤرة الذاتية لأصحاب هذا المذهب؛ بؤرة تكشف عن مضامينهم وتوجهاتهم الفكرية، وانطباعهم، وموقف الحكومة منهم، ومنْ هم؟، وبماذا يُمثلون؟. ليُشخص تبئير المبأّر(الاباضي) من خلال تعدد البُؤر والادراك، غايته كشف واظهار البؤرة الذاتية، لـ(الاباضين)، وكيفية تمثيلهم آخر.

يتدرّج الشخصية الساردة في تبئير الآخر(الاباضي) عبّر استظهاره من إدراكين مغايرين، إدراك بؤرة الحكومة، وإدراك بؤرته. من إدراكه المُسبق، مَنْ هم الاباضين، مُدركاً ذلك، من خلال سؤال المحقق، قائلاً، له:

– **ألاّ تعرف بأمر التنظيم السري؟.**

فقلت:

- **بلى، ومن لا يعرف؟ وما دعوتي أنا بهذا التنظيم؟.**

كانت الحكومة قد اعتقلتْ واحداً وثلاثين شخصاً من ويلات مختلفة بتهمة تكوين تنظيم سري، هدفه قلب نظام الحكم. وظلتِ التحقيقات لمدة تقارب الثلاثة أشهر، وكان المنظمون متدينين، وينتمون للمذهب الإباضي الذي هو المذهب الذي ينتمي إليه العديد من رجال الحكومة النافذين. وقد حدث لغظ شديد وكلام كثير حول سبب الاعتقال لكنّ الأمر تجلى بعد ذلك، بعد إنْ صرّحت الحكومة في صحفها أنّ الأمر كان محاولة لتكوين تنظيم سري، هدفه قلب نظام الحكم. وحوكموا، وصدرتْ في حقهم أحكام بالسجن لمدد متفاوتة، وكان ذلك حدثاً غير مسبوق، ثم أنّ عدد كبيراً من الناس كان لا يعرف حقا ما الذي يجري، وكنتُ أحد هؤلاء؛ فإنني لم أكن مقتنعاً أنّ هؤلاء يشكلون تنظيماً سرياً، وإنّ هدفهم قلب نظام الحكم)).[1]

الشخصية الساردة تدرك المبأّر(الاباضي) عبّر تمريره من بُؤر مُدركة(منْ يرى)؛ لتكشف كيف يُدرك، ولماذا يُدرك بهذه الصورة. ليمرّ أولاً، من خلال بؤرة الشخصية الساردة (مَنْ يتكلم، مَنْ يرى)، لتتطابق الذات الساردة مع الذات المدركة، من أسناد التبئير إليه من خلال أحكام القيمة(كان المنظمون متدينين)، الذي يدرك المُبأّر، بوصفه مذهباً دينياً فقط .

---

[1] الوخز، حسين العبري، دار الانتشار العربي–بيروت،ط1، 2005، ص12.

أي تمثيل آخر مذهبياً. إما بؤرة الحكومة فهي تدرك(الإباضين) عبّر ادراك سلوكي خارجي (تنظيم سري)، أيْ بوصفه حركة سياسية(هدفه قلب نظام الحكم)؛ من قرينة انفصال الذات الساردة(الشخصية الساردة: مَنْ يتكلم)، عن الذات المدركة(مَنْ يرى: الحكومة)، وجاء ذلك من ذكر اسم المبئّر الصريح(صرّحت الحكومة). لنكون هنا؛ بين بؤرتين متباينتين في إدراك المبأّر الواحد(الإباضي). نُشخص منه، مسوغ التبئير وموضوعه، وكيفية تمثيل الآخر الإباضي. وهو، تبئير الآخر(الإباضي)، أما بوصفه مذهباً دينياً أو حركةً سياسية؟. فكلا الإدراكين يحملان مضامين تبئيرية ودلالية، لقصدية تمثيل الآخر. بمعنى آخر، إذا كان (الإباضيون) حركة سياسية، فالحكومة مُحقة بإدانتهم، ومعاقبة مَنْ ينتمي لهم، بوصفهم تمثيلاً سلبياً خطراً. أما إذا كانوا مذهباً دينياً فقط، فهُم، ومن ينتمي لهم مظلومين، وبراءة من أيْ تهمة، بوصفهم تمثيلاً مذهبياً مُهيمِناً عليهم. ومن هذه القصدية، أو هذا الترجيح يمرّ المبأّر عبّر البؤرة الثالثة(عدد كبيراً من الناس: مَنْ يرى)؛ لتكون مناسبة لاستظهار الشخصية الساردة، إدراكه التخميني(لم أكن مقتنعاً أنّ هؤلاء يشكلون تنظيماً سرياً)، الذي يدلُّ على محدودية علم المُبئّر بالمبأّر، وتواتر إدراكه، بتمثيلهم، آخر مذهبي مُهيمَن عليه أيْ براءته من هذه التهمة أيضاً.

فجاء الادراك الخارجي منسجماً مع مسوغ تعدد البؤرة؛ لإظهار المبأّر(الإباضي) من أكثر من إدراك وزاوية، ليُوثق معلوماته وتبئيره، ولِتُميّز بؤرة الحكومة(حركة معارضة)، عن بؤرة الشخصية الساردة(مذهب ديني). وما بين الإدراكين أو البؤرتين سنفهم مسوغ إدراك المبأَّر(الإباضي). من استظهار الشخصية الساردة، إدراك الحكومة للمبأَّر (الاباضي) مرة أخرى، أثناء غلق ملف التحقيق في شأنهم، لنفهم كيف يُدرك المبأّر، بوصفهم حركة سياسية معارضة، قائلاً في وصف المحقق، كيف أنه((**أخرج ملفات كثيرة متعددة الألوان، ثم قام بإخراج جوازات سفر وبطاقات شخصية، وبدأ في اعطائها لأصحابها: لقد اكتشفت أنني واحد من ثلاثة من الحضور الذين حظوا بعدم المساس، بعدم القبض على أوراقهم، بينما**

الآخرون فقد عاشوا المدة الماضية بلا أوراق تثبت هويتهم، وبلا قدرة على السفر إلى البقاع التي يحددها الجواز)). [1]

إنّ بؤرة الشخصية الساردة تقع داخل الحدث(مَنْ يتكلم) بوصفه شاهداً وملاحظاً وناقلاً، ومدركاً(اكتشفت) أيضاً. ومن هذا، مسوغ استظهارهُ بؤرة الحكومة(المحقق: مَنْ يرى)، تجاه المبأّر(الآخرون/الاباضيون). وهذا التبئير، يأتي من خلال الإدراك القيميّ، والإدراك الخارجي(بلا أوراق تثبت هويتهم، وبلا قدرة على السفر)، لندرك كيفية تمثيلهم تمثيلاً خطراً ، يأخذ منهم، جانب الحيطة والحذر، بوصفهم عدواً محتملاً.

فالشخصية الساردة مهدتْ واثثتْ للموضوع المُبأّر(حركة معارضة/ مذهب ديني)، أيْ لتعدد البؤر والإدراك، ومسوغه. للكشف عن المبأّر، هل هو حركة معارضة أم مذهب ديني؟. وظل الترجيح قائماً ما بين هذين الإدراكيين، ولكّل إدراك مبرره ومسوغه، ومن هذا، نفهم موضوعية وحيادية الشخصية الساردة، باستظهار البؤر المتعددة؛ ليكون هذا مسوغه لإستظهار البؤرة الذاتية لإصحاب هذا المذهب، لتبئير توجهاتهم الفكرية، أو مَنْ هم؟. آخر مذهبي أم آخر ايديولوجي، عندما يجيب أحدهم على اتهامات ونصائح المحقق لهم أثناء غلق ملف التحقيق، قائلاً:((**ثم إنّ شيخاً رزيناً، ربما كان أكبر الحاضرين، استأذن في الحديث، وقال(...):**

– أريد أنْ أقول تماماً أننا لا نجد أنفسنا أبداً ضد أمن هذا الوطن ولا ضد ناسه ومجتمعه. بل على العكس من ذلك، فنحن إنما نعمل لصالحه ونحاول قدر الإمكان أن يعيش الناس بسلام وطمأنينة، هذا كان شأن أبائنا واجدادنا من قبل، وهذا هو شأننا الآن. ونحن إنما نرى أنفسنا في هذه الأرض مثل الهنود الحمر في الولايات المتحدة؛ فهم الأصل وإصحاب الأرض بينما يُعاملون بازدراء، ولا يمنحون حقوقهم كاملة)). [2]

---

[1] الوخز، ص87.

[2] المصدر نفسه،ص88.

تسند الشخصية الساردة بؤرة الإدراك والسرد إلى شخصية الآخر، المُبئر(الشيخ الاباضي: مَنْ يتكلم، مَنْ يرى)، من خلال أسناد القول له بالتلفظ الصريح(قال)، ليستظهر إدراكه ووعيه ببؤرة الحكومة لهم(ضد أمن هذا الوطن)؛ بإدراكهم التقيمي(نعمل لصالحه). ليكون هذا، مناسبة إلى الانتقال لاستظهار بؤرتهم الذاتية وإدراكهم لأنفسهم(مثل الهنود الحمر في الولايات المتحدة) من خلال الإدراك القيميّ (يُعاملون بازدراء، ولا يمنحون حقوقهم كاملة)، تمثيلاً بوصفهم آخر إثني، لإقصائهم وتهميشهم. وهذا التبئير يكشف عن تغيير وتعدد إدراكهم وتبئيرهم، من تمثيلهم آخر إيديولوجي(التنظيم السري) إلى آخر مذهبي (ديني). لنفهم مبرر استظهار البؤرة الذاتية، آخر إثني(إباضي).

إنّ التبئير الخارجي في هذا النموذج جاء منسجماً مع مسوغ وغاية التبئير، هو، كشف الإدراك السلوكي والقيميّ للمبأّر الواحد(الاباضي)، وكيف يُدرك. مثلما تعدد البؤر جاء منسجماً مع غاية التبئير ومسوغه أيضاً، فمن خلال الاختراق التبئيري، مرّ المبأّر، ليجسّد كيفية إدراكه أو تعدده وتمثيله، من آخر ايديولوجي تمثيلاً خطراً وسلبياً، إلى آخر مذهبي، تمثيلاً مُهيمناً عليه، إلى آخر إثني، تمثيلاً لإقصائه وابعاده. من هذا تجسّدت التبئير من خلال المماهاة والإفشاء والمناقلة، وسيلة لأستظهار البؤرة الذاتية. وجاء هذا تعدد البؤرة مع ثبات التبئير الخارجي. وتشكّل ذلك من علاقة الصوت مع الرؤية، علاقة، بين تطابق الذات الساردە والذات المدركة، مرة. ومرة أخرى من خلال انفصالهما، لنسب البؤرة إلى صاحبها، الشخصية المدركة، من خلال القرينة الاسناد اللفظية، وتغيير صيغة خطاب السرد من الخطاب المسرود المباشر إلى الخطاب المسرود غير المباشر، إلى الخطاب المعروض، قرينة لتميّز، البؤرة الذاتية، لـ(مَنْ يرى)، و(مَنْ يتكلم).

الآخر الملون*:

بُئِّر الآخرَ في النماذج السابقة، لتمثيله من خلال الموضوع المُبأَّر، لأستظهار البؤرة الذاتية، لشخصية الآخر المُدرك. ومن هذا، سيكون الموضوع المبأَّر، المسوغ لتبئير الآخر في رواية (جارية)، ومن خلال الإدراك الخارجي مناسبة ووسيلة إلى البؤرة الذاتية، الإدراك الداخلي. يُجسّد، الآخر –هنا–، الشخصية الساردة مُتمثلة، بـ(جارية) بإدراك ذاتها ومشاعرها وافكارها، من خلال الصراع الداخلي الذي تعيشه بسب لون بشرتها، الموضوع المُبأَّر، من شعورها بقبحه ودونيته. وهذا الشعور هو تراكم نفسي لمخزون ماضي طفولتها ترك اثره السلبي النفسي إلى زمن نضوجها، حاضر السرد. ونكتشف هذا المخزون أو مسوغ التبئير وموضوعه، من خلال اختراق التبئير وتعدد البؤرة، ومسوغ استظهار البؤرة الذاتية. ليتشكل التبئير للآخر الملون(جارية)، عبّر بؤرتين زمنيين: أولاً، بؤرة زمن الحاضر، زمن نضوجها وسردها، الذي يُجسّد ما تراهُ الشخصية الساردة(منْ يرى، مَنْ يتكلم) في تبئير لون بشرتها، عبّر الإدراك الخارجي أو الانعكاس البصري المرئي للونها. ثانياً، بؤرة زمن الماضي، الذي تستعيده الشخصية الساردة(جارية) ليُبأر بؤرة زمنها الحاضر عبّر ماتراه الشخصيات المشاركة في الحدث(والدتها، زميلاتها):(منْ يرى، مَنْ يتكلم) في تبئير لونها. والبؤرتان تستظهران عبّر الحوار الداخلي للشخصية الساردة وهي تخاطب ذاتها، لإدراك قُبحها ودونيتها للون بشرتها.

من البؤرة الذاتية للشخصية الساردة(جارية) تُبأِّر ذاتها بإدرك داخلي، بالاستعانة بالإدرِاك الخارجي البصري، العاكس المرئي للون بشرتها(مرآتها)، مناسبة تُبأر من خلاله عن تمثيلها، بوصفها آخر ملوناً، قائلةً في حوارها مع ذاتها:((**أتأمل تقاطيعي وأنا أعيدُ رسمها مرة أخرى بالألوان،**

---

* يمكن الإشارة أن الآخر الأسود يتمثل في الرواية السعودية والعُمانية والإماراتية فقط، ونجد غيابه في الرواية البحرينية والقطرية والكويتية، وأن كانت هذه الأخيرة تنفرد بنص روائي واحد فقط،(لأني أسود) للكاتبة سعداء الدعاس، لكنه نصاً لا يحمل مؤشرات بنية تمثيل للآخر الأسود في ظل المكان الخليجي، فالآخر هنا هي البطلة النى تنتمي إلى الجنسية الأمريكية، وتعاني من العنصرية داخل مجتمعها، وفي أمريكا تلتقي بشاب كويتي فيتزوج، وبعد فترة زمنية ترجع للكويت لأسباب شخصية، ونحن لم نجد فيها آخر على وفق رؤيتنا. فجاءت لغة العمل مُنكهة بالشعرية وغيرها من الخصائص الفنية والأسلوبية والسردية التي ابعدت العمل عن تمثيل الآخر في نماذجنا قيد الدراسة .

لأضيف شيئاً من الحيويّة لبشرتي السمراء. لن أخدع نفسي، بل هي صفحة شديدة السمار، مغرقة في السمار بشكل فج. نعم هذا لوني الحقيقي(...) أتأمل نفسي في المرآة. ولا يعجبني في النهاية ما أراه. لا يعجبني أبداً. أين أنا... من الآخرين. أولئك الذين وُلدوا ببشرة بيضاء)).[1]

وبما أنّ للضمير علاقة بالتبئير، فالضمير المتكلم(نفسي) في هذا النص قرينة مُحيلة البؤرة إلى الشخصية الساردة(مَنْ يرى: مَنْ يتكلم)، أيْ تطابق الذات الساردة والذات المدرِكة، أيْ أنها بؤرة ذاتية منفردة، تستظهر من خلالها مشاعرها وافكارها(لا يعجبني في النهاية ما أراه.لا يعجبني أبداً) تبئيراً لقبح لون بشرتها. وإن كان الاستبطان الذاتي جاء منسجماً مع التبئير الداخلي*. فإنه لا يستظهر إلاّ من خلال الإدرك الخارجي، الحسي البصري(أراه). ليجتمع المكون العرفاني الذهني (أتامل) والمكون الرؤيوي البصري(أرى)، قرينة تربط الإدراك الداخلي مع الإدراك الرؤيوي الخارجي، لتكشف عن البؤرة الذاتية، لإبراز مأزقها وصراعها النفسي؛ برفض لون بشرتها، من قرينة الحكم القيّمي(أولئك، وُلدوا ببشرة بيضاء). ومن هذين الإدراكيين تبدو بؤرتها ذاتيةً خارجيةً(قبح لونها) في تمثيل نفسها، آخر ملوناً شكلياً قبحياً. غير أنّ تغيير زواية إدراكها تجاه مُبأّر آخر، هو، ابن خالتها (عبيد)، يأخذ أبعاداً لهذه البؤرة الذاتية الضيقة، حين تبرر وتعلل سبب رفضها الارتباط بابن خالتها، قائلةً أو مخاطبة ذاتها أيضاً:((**لم يفهمني قط هذا العبيد. لم يفهم أنَّ مثلي لا يمكن أنْ ترتبط برجل أسود البشرةِ مثلهُ. يُذكِّرها أبد الدهر بنفسها. يكفي أنْ أصطبحَ بوجهِه كلّ يوم لأرى انعكاس وجهي من خلالهُ قبل أنْ أراهُ منعكساً على المرآة(...) لن ألتقي يوماً برجل أفضل من عبيد(العبد) كي يتزوجني)).[2]**

---

[1] جارية، منيرة سوار، دار الآداب– بيروت، ط1، 2014، ص27.

* المنولوج هو الحوار الداخلي المنفرد، أيْ أنْ تتحدث الشخصية مع نفسها، والذي يعبر عن المحتوى النفسي والذهني والفكري والتأملي لشخصية. ينظر: بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، جامعة وهران– الجزائر، أطروحة دكتوراه، زواي أحمد 015 2، ص235.

[2] جارية، ص 43.

وإذا كان ضمير المتكلم–هنا– قرينة مُحيلة البؤرة إليها(يفهمني)، فأنّ ذِكر اسم العلم الصريح (عبيد) قرينة محيلة إلى المُبأّر(عبيد)، الذي يُبئر مرتين: مرة، من خلال الإدراك الخارجي البصري(لأرى)، لتبئير سبب رفضها الإرتباط(برجل أسود البشرة)، أيْ تبئير قبحية هذا اللون، بوصفه شكلاً خارجياً. ومرة أخرى، يُبئر(عبيد) من خلال الإدراك الذهني التخميني، يستظهره أحكام القيّمة (لن ألتقي يوماً برجل أفضل)؛ بوصفه نسقاً ثقافياً(عبيد العبد). والتبئيران كلاهما إدراكان ليسا مترادفين، وإنْ كانا متلازمين(الاسود= العبد)، بمعنى إنّها تُغيير تُبئيرها تجاه المُبأَّر(عبيد) من الإدراك الخارجي الشكلي(أسود) إلى الإدراك القيّمي(العبد)، وهذا الاختراق الإدراكي له مسوغه التبئيري، إنْ لم يكن له منطقية استظهاره.

ولا نفهم هذا الاستظهار أو مسوغ تغيّر زاوية إدراكها إلاّ حين تستظهر مصدر معرفتها، لإدراكها الذاتي(قبحها، دونيتها)؛ لتفسر تبنيها تبئير إدراك(عبيد العبد)، الذي يُكشف عبّر استرجاعها (جارية) ماضي طفولتها، في محاولة تبرير إجابتها برفض الزواج من(عُبيد) بمنطقية أخرى، مخاطبة ذاتها، ايضاً، قائلاً:((**أيُّ مصير ينتظر أولادي أنْ نفذتُ لهم رغبتهم بالزواج من عبيد؟، أسود+ سوداء= أطفال سود، يُعانون كما عانيت. يتجرعون الذل والهوان كما تجرعته منذ نعومة أظافري. منذ كنت طفلة تتلقى تعليمها في تلك المدرسة الخاصة التي أودعني جدي فيها. ودّعتني أمي يومها عند باب المدرسة وعيناها مغرورقتان بالدمع" أريدكِ أنْ تكوني أحسن الناس". " أريدكِ أنْ تكوني أفضل مني". تراها أمي دون قصد من ألقت في عقلي الباطن في ذلك اليوم البعيد خيط التمرد الذي امتدّ سنوات طويلة منذ طفولتي(...) تُراها دون قصد زرعتْ في نفسي ذلك الخجل منها ومني**)).[1]

ليُتشكل من هذا أختراقاً زمنياً تبئيراً وإدراكياً، من زمن الحاضر إلى زمن الماضي. ومن التبئير الداخلي، بؤرتها الذاتية(مَنْ يتكلم، مَنْ يرى)، إلى التبئير الخارجي، بؤرة الشخصيات(مَنْ يتكلم، مَنْ يرى). فضمير المتكلم قرينة مُحيلة الإدراك والسرد إلى(جارية)، مثلما هو قرينة السرد الزمني الحالي، وبانفصال التلفظ بين الخطابين زمنياً وسردياً من خلال الإسناد التلفظي(كنت)، قرينة

---

[1] المصدر السابق، ص45.

العودة إلى الزمن الماضي، والمُسند إلى الضمير المخاطب، المبأّر(أريدكِ: جارية)، قرينة مُحيلة الإدراك والبؤرة إلى(أمها) من ذكر اسمها الصريح، لتبئير المبأّر(لون البشرة) المُدرِك من خلال أحكام القيّمة(أحسن، أفضل)، الذي استظهرته من خلال بؤرتها(يُعانون كما عانيت). كشفاً لمصدر معلوماتها أو بؤرتها الذاتية، لإدراكها الحالي(عقلي الباطن، زرعتْ في نفسي). لذلك؛ فالإفشاء بمعلومات ومصدر بؤرتها هو مسوغ هذا الخرق والتعدي إلى بؤرة، زميلات المدرسة، وهي تستعيد مشهدها الأوّل في الصف الدراسي، وكلام زميلاتها، قائلات لها:((" **أيتها السوداء ما الذي أتى بك إلى فصلنا؟". "أطلبيْ من المعلمة أنْ تنقلكِ لفصل آخر، وإلاّ سنجبركِ نحن على تركه بالقوة". "هههههه هذه خادمتنا الجديدة يا بنات". "إياكِ أنْ تلمسيني كي لا توسخيني بلونكِ الأسود!". كفأر مذعور أجفلت من زميلاتي)).**[1]

وهنا يتغير مركز الإدراك والتبئير، من تغير بؤرة الإدراك أو تعددها، من خلال أسناد مركز الإدراك إلى لزميلاتها، الذي يستظهر من انفصال صيغة خطابها المسرود عن صيغة الخطاب المعروض المباشر للشخصيات، ومن خلال إسناد ضمير المخاطب، للمبأّر(بكَ: جارية)، ليتجسّد التبئير للمُدرِك(مَنْ يرى، مَنْ يتكلم: زميلاتها)، بإدراك خارجي وقيّمي(أيتها السوداء، خادمتنا)؛ تبئيراً لقبحية ودونياً الآخر الملون(جارية). وهذا الخرق الزمني أو التبئيري من خلال تعدد البؤرة، وتحول الحقبة الزمنية من زمن الحاضر(السرد) إلى زمن الماضي(المروي له) علّته الإفشاء التبئّري بمصدر معلوماتها ومعرفتها أو تبنيها لبؤرتها الذاتية؛ لإدراكِها الرؤيوي الخارجي(قبح لونها)، ولأدراكِها المعرفي الذهني(دونية لونها)، ولإدراكها القيّمي(الأسود: عبد). وهذا ما يُجسّد تمثيل الآخر الملون تمثيلاً سلبياً قبحياً ودونياً.

ومن هذا ندرك مسوغ التبئير من التدرج الزمني والاختراق التبئيري، وتعدد البؤرة، ومصدر الإدراك، وذلك؛ من علاقة الإدراك الخارجي بالإدراك الداخلي، لاستظهار مصدر البؤرة الذاتية. لنستنتج أن تعدد البؤرة، لم يأتي لنفي إدراك البؤرة الذاتية، بل جاء لإثباتها(دونية وقبح لون الملون).

---

[1] جارية، ص46.

لنستنتج أنّ الشخصية المُبئرة(جارية)، لا تتبنى بؤرتها، أنما هي عاكسة لبؤرة الشخصيات المُشاركة أو لبؤرة زمن الماضي، عبّر بؤرتها الذاتية في زمن نضجها وحاضر سردها، تعبيراً عن استمرارية وثبات الإدراك الخارجي والقيميّ تجاه هذا اللون. وإذا كان حاضر الخطاب السردي، لـ(جارية) مثلّ تبئريها الداخلي من خلال بؤرتها الذاتية، بصوتها ورؤيتها المنفردة، فإنّ الماضي تجسد بالتبئير الخارجي، وتعدد البؤرة وتغيّر الإدراك، واختراق مركز الإدراك؛ لذا جسد التبئير بوظيفة الإفشاء من خلال الموضوع المبأّر(اللون الأسود). وهذا ما رصدناه من خلال علاقة الصوت(مَنْ يتكلم) بالبؤرة (مَنْ يرى) وبالضمير، الذي تجسد من خلال تغير مركز البؤرة وصيغة السرد.

وإذا كانت الساردة هي الشخصية المحورية والساردة، فثمة مسافة زمنية وتبئيرية بين ما كانت عليه في الماضي(المروي له، المُبأّر) وبين ما أصبحت عليه في الحاضر(سارده، الرائِية). ومن هنا أهمية تقنية تيار الوعي أو السرد بضمير المتكلم الذي خولها الانتقال بين الزمنين لكشف تحولاتها الشخصية بسب أحداث جرتْ دفعتها لأن تروي عن نفسها، وهكذا تحكي الشخصية عن نفسها وتصبح ساردة وهي ترى معاناة التحوّل بأثر خارجي وداخلي.[1] لهذا؛ فأنسب طريقة للعرض الأمين لتجربة الذاتية، هو أسلوب المنولوج الداخلي، بوصفه تقنية تُمكّن الشخصية الساردة من تفتيت مستوى الوعي في العقل الظاهر والولوج إلى اللاشعور في العقل الباطن، وذلك لعرض الرؤية الذاتية بنوع من الحيادية،[2] فالتبئير الداخلي(الرؤية مع) لا يتحقق تحققاً تاماً إلاّ في الحكاية ذات المونولوج الداخلي، لنستنبط من خلال بؤرة الشخصية المبئرة فقط.[3] لأنّ هذا الوصف فيه من الحقائق أكثر مما فيه من انطباعات والمشاعر.

---

[1] ينظر: خطاب الحكاية، ص 198.

[2] ينظر: الراوي في روايات عادل كامل، إيمان صابر سيد صديق، ص 153.

[3] ينظر: خطاب الحكاية، ص204.

تشكّل التبئير في مبحثنا هذا، لتمثيل الآخر في النماذج قيد الدراسة الثلاثة من خلال التبئير الصفري للشخصية الآخر في رواية(الأرجوحة) مع اختراقه بالتبئير الخارجي، والإدراكي. وهيمن التبئير الخارجي في رواية(وخز) دون خرق، مع خرق مركز السرد والرؤية. بينما هيمن التبئير الداخلي للنموذج في رواية(جارية)، مع اختراقه. وتجسد ذلك من بؤرة الشخصية المُبئرة. واشتركت النماذج الثلاث بتبئير البؤرة الذاتية للشخصية الآخر، لغاية كشف المخبوء والمخفي، وهذا الكشف استظهر من خلال الإدراك الخارجي. وتميّزت بعض النماذج بانفصال(منْ يتكلم) عن(مَن يرى)، فجاء الضمير والقرينة اللفظية والنصية دالاً على علاقة الرؤية بالصوت أو علاقة الرؤية بالصيغة. وتجسد تمثيل الآخر من خلال الموضوع المبأر، الذي يرتبط شخصية الآخر المُبأّرة.

أمّا كيفية تمثيل التبئير للشخصية الساردة، فتروحت بين الإفشاء التبئيري وبين المُماهاة بإدرِاك رؤيوي وإدراك ذهني. ومن هذا قد ندرك الغاية التبئيرية في تمثّيل الآخر، لكشف وعرض وإبانة ما هو مخفي من مشاعر وأفكار ورؤى لا يمكن الوصول إليها دون مسوغاتها أو إدراكاتها الخارجية، التي شكّلتْ المؤثر الرئيس في إخفائها وإضمارها من جهة، ومن جهة أخرى يمكن من خلال هذا الادراك أنْ ندرِك تعاطفاً وانحيازاً للآخر. وقد تجسّد الآخر في النماذج: بالآخر الهامشي، والمرفوض، والمستلب، والمقصِي، وهذا ما قارب بين البنية الموضوعية للآخر في النماذج بين القومي الوافد، والآخر الخليجي الملون(الأسود)، والاخر الخليجي المذهبي.

تشكّل التبئير لتمثّيل السردي للآخر في هذه المباحث الثلاثة من خلال أنماط الثلاثة (الصفري، الداخلي، الخارجي)، وتجسّد مصدر التبئير بين الراوي العليم غير المشارك، وبين الشخصية الساردة، التي تروحت معلوماتها بين المعرفة الكلية حين يكون تبئيرها لذاتها ولمشاعرها، ومحدودة العلم والمعرفة حين يكون تبئيرها لشخصية أو موضوع خارجياً من دورها كملاحظ أو مراقب أو ناقل أو شاهد. وتجسّدت وسائل الإدراك الرؤيوية(العين، السمع، الشم) والإدراك العرفاني الذهني والتخمينية الحدسية في كيفية تمثّل التبئير بين إدراك خارجي وإدراك داخلي قرينة لنسب الإدراك ومعرفة حجم المعرفة التي يتسلح بها الراوية. ومن خلال تغيّر مركز الإدراك تغيّر وتعدد التبئير ووجهة النظر، ورصدنا ذلك من تغيّر الصيغة السردية.

الفصل الثانـي

تقديم شخصيـة الآخر

المبحث الأول: التقديم الإخباري:

المفصل الأول(تقديم الراوي: سارداً، واصفاً).

المفصل الثاني(تقديم الشخصية الساردة: سارداً، واصفاً)

المبحث الثاني : التقديم الإظهاري:

المفصل الأول(التقديم بالحوار)

المفصل الثاني(التقديم بالدلالة)

تُشكّل الشخصية مكوناً بنيوياً في النص الروائي، فهي عامل تكويني وبنائي فيه، وهي العنصر السردي المشترك والأهم، فترتبط بالحدث والزمن والمكان وبالرؤية أيضاً، بوصفها وسيلة من وسائل الكاتب لتجسيد رؤيته ونقل أفكاره من خلال تفاعلها مع هذه العناصر. فالشخصية في حدّ ذاتها تختزل التجارب الإنسانية بكّل أبعادها، الذاتية والموضوعية، فلا يمكن فهمها خارج سياقها المرجعي: الاجتماعي، والايديولوجي، والثقافي، والحضاري.[1] وإنْ كانت((**قضية الشخصية هي قبل كلّ شيء قضية لسانية أو لغوية(كما يقول تودوروف)، فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنَّها ليست سوى(كائنات من الورق، أو على الورق كما يقول بارت)))**[2]، إلاّ أنّ((**رفض وجود أيّة علاقة بين الشخصية والشخص يصبح أمراً لا معنى له))**.[3] وفي هذا يقول (باختين):((**الإنسان المتكلم في الرواية هو جوهرياً إنسان اجتماعي، مُشخَّص، مُحّدد تأريخياً))**.[4] إذْ((**تستعير الشخصية، رغم تشكّلها من النص، عدداً من خصائصها، من العالم المرجعي للقارئ))**.[5] من هذا تعددت الدراسات حول الشخصية الروائية واحتدم النقاش حولها بشكّل لم يحتدم حول أيِّ مشكّل من مشكّلات السرد الأخرى وما ذلك إلاّ لأهميتها في النص الروائي.[6]

والشكلانيون الروس(توماشفسكي) عَنوا بدراسة الشخصية من جانبها الشكّلي، بوصفها **((تقوم بدور وسيلة مساعدة لتصنيف وتنظيم الحوافز المختلفة، ومن وجهة أخرى فهناك أنساق نستطيع بفضلها أنْ نعرف مكاننا وسط جمهرة من الشخصيات، وعلاقاتها المعقدة. إنّه من اللازم إن نقدر على التعرف على شخصية، ومن جانب آخر، فإن(هذه الشخصية) يجب أن تعمل، بهذا القدر أو ذاك على تركيز انتباهنا. ويستعمل وصف الشخصية نسقاً للتعرف عليها. إنّ نظام**

---

(1) ينظر: من البنيوية الى الشعرية، رولان بارت، جيرار جنيت، ص38 -39. و: رسم الشخصية في روايات حنّا مينة، فريال كامل سماحة، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، ط1، 1990، ص19.

(2) بنية الشكل الروائي، ص 213.

(3) المصدر نفسه، ص 213.

(4) الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة– سوريا، 1988، ص 110.

(5) أثر الشخصية في الرواية، فانسون جوف، ترجمة: لحسن أحمامة، دارالتكوين، دمشق، ط1، 2012، ص35.

(6) ينظر: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد. عبد الملك مرتاض،عالم المعرفة، ع 240– الكويت، 1998 ،ص90.

الحوافز يرتبط ارتباطاً قوياً بشخصية معينة يسمى"" مميزات caraceristique تلك الشخصية. وفي معنى أضيق، يفهم "المميزات" الحوافز التي تحدد الشخصية ومزاجها)).[1] ومن هذا؛ نفهم أن الشخصية الروائية علامة لغوية، تتكون من دالٍ حاضرٍ ومدلولٍ غائبٍ، ووجود أحدهما مرتبط بوجود الثاني. فاللسانيات المصدر الذي اشتقت منه هذه المقاربة، بدلاً من إنْ تكون مقولة سيكولوجية تُحيل على كائن حي يُمكن وجوده في الواقع أو تُقصّر على إنسان دون أنْ تُحيل إلى فكرة أو رمز، أو تكون مقولة خاصة بالأدب؛ نُظِر إليها بوصفها علامة يُصدق عليها ما يصدق على كلّ العناصر السردية الأخرى.[2] وتماشياً مع هذا((**التصور اللساني يعمد بعض الباحثين إلى تحليل الشخصية الروائية بوصفها وحدة دلالية قابلة للتحليل والوصف، أيْ من حيث هي دال ومدلول وليس كمعطى قبلي وثابت))**،[3] إلاّ أنّها((**تتميّز عن الدليل اللغوي[أيْ العلامة اللغوية] اللساني من حيث أنّها ليست جاهزة سلفاً، ولكنها تتحول إلى دليل، فقط ساعة بنائها في النص، في حين إنّ الدليل اللغوي له وجود جاهز من قبل باستثناء الحالة التي يكون فيها مُنزاحاً عن معناه الأصلي كما هو الشأن في الاستعمال البلاغي مثلاً، وتكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنَّها تتخذ عدّة أسماء أو صفات تُلخص هويتها، إمّا الشخصية كمدلول، فهي مجموع ما يقال عنها)).[4]**

ولعل من أهم المصطلحات التي ترتبط بدراسة الشخصية من هذه الرؤية أو المقاربة الشكلية،هي: التشخيص، خلق الشخصية، بناء الشخصية، رسم الشخصية، عرض الشخصية، ظهور الشخصية، تقديّم الشخصية. والمصطلح الأخير هو الأكثر شمولية ودقة.[5] وتتفق أغلب هذه المصطلحات على دراسة الشخصية بدون التطرق إلى موضوعات نفسية أو فلسفية أو اجتماعية[6].

---

[1] نظرية المنهج الشكلي، ص204–205.

[2] ينظر: نظرية المنهج الشكلي، ص16. و: سميولوجية الشخصيات الروائية، فليب هامون، ت: سعيد بنكراد، و:عبد الفتاح كيلطيو، دار الحوار،ط1،2013، ص12–13.

[3] بنية الشكل الروائي، ص213.

[4] بنية النص السردي، ص 50–51.

[5] ينظر: تقنيات تقديم الشخصية في الرواية العراقية، أثير عادل شواي، دار الشؤون الثقافية–بغداد،ط1،2009، ص16.

[6] ينظر: الشكلانية الروسية، فيكتور ايرليخ، ت: الولي محمد، المركز الثقافي العربي،ط1 ،2000، ص13.

ويتمثّل هذا، من((**مجموعة التقنيات التي تُفضي إلى تولد الشخصية))**.[1] مثلما يتفقون على طرائق معينة في تقديم الشخصية،أمّا أن يكون: من مصدر التقديم، أو أسلوب التقديم. فمصدر تقديمها، يتجسد من خلال الراوي أو الشخصية الساردة. وأسلوب أو طريقة تقديم الشخصية، يتضمن أسلوبين: أسلوب التقديم الإخباري، وهو ما يصطلح عليه، بالطريقة التفسيرية أو التحليلية أو التقريرية أو التقديم المباشر أيضاً، والمصطلح الأول هو الأكثر شمولية لمعاني الطرق الأخرى. والأسلوب الثاني، هو التقديم التمثيلي، وتتعدّد مُصطلحاته أيضاً، بين طريقة: الكشف، والعرض، والإظهار، أو الطريقة الدرامية، أو التصويرية، أو التقديم غير المباشر. والتسمية الأولى تحمل مضامين المصطلحات الأخرى. وهذه الطريقتين تقدم الشخصية من خلال سماتها وأبعادها، بوصفهما جزءاً من تكوين وبناء الشخصية السردية، بمعنى من كيفية ظهورها من خلال سماتها العامة وأبعادها. فسماتها العامة تتحدد من وصف مظهرها وملامحها الخارجية، أو سلوكها، أو اسمها، أو مهنتها.[2]

أمّا تقديمها من خلال بُعدها، فيتجسّد بأربعة أبعاد: البعد المادي، وهو البعد الذي يضفي على الشخصية الحضور الماديّ من خلال لون البشرة وشكلاً معّبراً للوجه وللملامح، ويكون غاية هذا التقديم ربطها بواقع ايديولوجي، اجتماعية أو ثقافي ما. ثانياً: البعد الاجتماعي، وهو البعد الذي يُشكل حضور الشخصية من خلال تقديمها ضمن انتمائها إلى فئة معينة من مرجع مكان أو طبقة اجتماعية بحيث ينعكس هذا الانتماء على حركتها ولغتها وسلوكها ورؤيتها. ثالثاً: البعد النفسي: وهو البعد الذي يُشكل نوعية الشخصية من خلال تصوير أعماقها وما تخفيه في باطنها من مشاعر وأفكار. وغاية هذا التقديم، الكشف عن طبيعتها، أمستقرة هي أم قلقة؟، أمتفائلة أم متشائمة، خيرة أم شريرة، وغيرها. رابعاً: البعد الإيديولوجي: وهو البعد الذي يكشف عن الشخصية ويقدّمها من خلال

---

[1] المصطلح السردي، جيرالد برنس ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص 44.

[2] ينظر: نظرية المنهج الشكلي، ص205. خطاب الحكاية، جيرار جنيت،ص 179. و: نظرية السرد، من وجهة النظر الى التبئير، ص11. و: علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، يان مانفريد، ص135-138. و: رسم الشخصيات في روايات حنّا مينة، ص84-90، 132-133. وبنية النص الروائي، ص190.

انتمائها الفكري وعقيدتها، وتجاهها. وقد يكون هذا الكشف من خلال الملامح الشكلية أو المواقف. أو يقدّم الشخصية من خلال مرحلة سياسية ما، ليكشف عن الرؤية التي شكّلت ظهورها.[1]

فالشخصية عنصرٌ قابلٌ للتأويل تُحفز حركة عناصر السرد ككّل وأداة فنية يخلقها المؤلف لوظيفة هو مشرئب إلى رسم وتشكّل شخصياته وظهورها، انسجاماً مع مكونات البناء السردي ككل، بوصفها علامةً لسانية وكائناً ورقياً قبل كلّ شيءٍ.[2] ومن مفهوم مصطلح تقديم الشخصية يتضمن مجموعة**((الطرائق الفنية التي يتوسل بها الروائي، ليُعرّف القارئ بشخصياته. ويتم ذلك بالمؤلف الضمني الذي يعتمد طريقتين أساسيتين في ذلك: الإخبار، وفيه يتولى الراوي- سواء أكان عليماً أم كان إحدى شخصيات الرواية- تقديم الشخصية على نحو مباشر؛ والإظهار، وفيه تُقدَّم الشخصيات، أمّا بدلالة حوارها ومنولوجها، وأفعالها، وأسمائها، إلى غير ذلك مما يدلّ عليها، أو بالشخصيات نفسها التي تقدم نفسها أو غيرها)).**[3] ومن تمثّيل شخصية الآخر في النص الروائي الخليجي سندرس تقديّمه من دلالة المواقف والأحداث والأقوال، وهنا نستنتج –نحن/ القارئ- كيفية تمثّله آخر، أيْ، من كيفية ظهوره مع علاقة هذا التمثّل أو رؤية مصدر التقديم(الراوي، الشخصية)، وطريقة التقديم ومن تلاحم سماته العامة مع أبعاده.[4]

جاء الفصل في مبحثين، المبحث الأوّل: التقديم الإخباري، من مفصلين: الأوّل، التقديم بالراوي العليم، بوصفه سارداً.. والمفصل الثاني، بوصفه واصفاً. المبحث الثاني، التقديم الإظهاري، جاء من مفصليين: الأوّل، التقديم بالحوار، من خلال محورين، الأوّل تقديمها من خلال اقوال الشخصيات واقوالها. والمحور الثاني، تقديم نفسها بنفسها. أما المفصل الثاني، جاء من خلال التقديم بالدلالة، من ثلاثة محاور. امن دلالة الفعل. من دلالة الملامح. من دلالة الزي.

---

(1) ينظر رسم الشخصيات في روايات حنّا مينة، ص31- 33. وبنية النص الروائي، إبراهيم خليل، ص 195- 195.

(2) ينظر: فاعلية تسمية الشخصية في السرد القرآني، د. ناجح سالم موسى، مجلة آداب المستنصرية- بغداد ،ع76، 2016، ص27-28 .

(3) تقنيات تقديم الشخصية في الرواية العراقية، ص 272.

(4) ينظر: رسم الشخصيات في روايات حنا مينا،ص60-65 .

المبحث الاول

التقديم الإخباري:

ونعني بهذا التقديم، أنْ تُقدم الشخصية بصورة موجزة وملخصة من خلال وصف مظهرها الخارجي وتحديد ملامحها ومظهرها وعمرها، أو أحوالها الفكرية والاجتماعية ومشاعرها الداخلية بأسلوب تقريري، ويُخبر عنها بصيغة الماضي(كان)، لا بصيغة الحضور، مع تعليقه(الراوي)عليها. وهناك عدّة تقنيات لهذه الطريقة، أما، أنْ يُقوم الراوي بتقديم الشخصية بنفسه مستخدماً ضمير الغائب، أو تُقدمها شخصية أخرى، أو أنْ تَّقدم الشخصية نفسها بنفسها من خلال ضمير المتكلم، مع الإبقاء على الأسلوب الإخباري في ذكر مشاعرها أو أفكارها أو أفعالها. ولا يظهر هذا التقديم خصوصية الشخصية، فلا يشعر القارئ بتفردها أو رؤيتها، فتأتي صورتها باهتة جامدة، لا تنمو ولا تتفاعل مع الحدث.

يتضمن هذا المبحث تقديم شخصية الآخر، من خلال محورين، المحور الأول: تقديم شخصية الآخر من خلال الراوي العليم، مرة بوصفه سارداً، في رواية(شاهندة)، للكاتب الإماراتي راشد عبد الله. ومرة أخرى، بوصفه واصفاً. في رواية(ستر) للكاتبة السعودية، رجاء عالم.

أما المحور الثاني، تقديم الشخصية الساردة، بوصفها مشارك، في تقديم شخصية الآخر، في رواية(التي تعدّ السلالم) للكاتبة العُمانية، هدى الحمد. ومرة أخرى، في تقديم الآخر نفسه بنفسه، في رواية(ساق البامبو)، للكاتب الكويتي، السنعوسي. وتشترك محاور هذا المبحث، في كيفية تمثيل شخصية الآخر عبّر وصف ملامحه الخارجية والداخلية

المفصل الأول: تقديم الراوي العليم:

أولاً: بوصفه سارداً: الآخر المملوك

تُجسِّد رواية(شاهندة) رصد ظاهرة الرق في المجتمع الطبقي، الذي يُصنف الناس إلى فئة الأسياد، وفئة العبيد، بوصفه مفهوماً نسقياً اجتماعياً، قابلاً للكسر أو التغير بما تقتضيه حالة ما. وتتجسد هذه الحالة، عند يُسند إلى، العبد(شهداد)، مملوك السيد(حسين)، مهنة(ربان السفينة)، من رغبة سيده المالك(حسين)، بتوليه قيادة سفنه. وبوصف(شهداد) عبداً مملوكاً، لا يمكن اسناد مهنة له، لا تتطابق مع وضعه الاجتماعي؛ لأنّ مهنة(الربان) مقتصرة على الأسياد فقط، لتتشكل من هذه المفارقة، تشخيص كيفية تمثيل شخصية الآخر المملوك، ودلالة ومسوغ كسر هذا النسق الاجتماعي. ومن خلال الراوي، يتشكّل ظهور شخصية الآخر(شهداد)، عندما يسرد اقتراح زوجة السيد(حسين) على زوجها، أنْ يُولي(شهداد) قيادة سفنه. فيُنقل الراوي ذلك، بصيغة الكلام غير المباشر، ليقدم شخصية المملوك، قائلاً:**((عرضتْ الزوجةُ أمرَ شهداد على زوجها.. لكنه لم يوافق فهو عبدٌ مملوكٌ، فكيف يقود العبدُ سفينة الأسياد؟، فالعبد هنا لا يحق له أنْ يملك أو يمتلك، والعبد لا يحق له أنْ يأمر.. له الحق في سماع الأوامر، وإطاعتها فقط.. والربان عليه أنْ يصدر الأوامر وعلى الجميع السمع والطاعة.. والربان لابد أنْ تكون له شخصية السيد لا شخصية العبد)).** [1]

يسرد الراوي العليم في هذا النص من خلال ضميره الغائب، الذي يتيح له حريه التحكم بالسرد، موقف السيد(حسين) تجاه اقتراح زوجته، ليخبرنا عن الواقع الاجتماعي الثقافي الذي يعيش فيه الآخر المملوك(لم يُوافق، عبد مملوك)، تمهيداً وتأطيراً في بناء الاجواء السردية التي تُشكل الحدث (الاقتراح)، والعوائق المحيطة بهذا الحدث(فالعبد هنا لا يحق له أنْ يملك). لِيمدنا هذا الإخبار عن سمات شخصية العبد(لايحق له، سماع الأوامر، إطاعتها)؛ تفسيراً لسبب رفضه الاقتراح(الربان). وبهذا يُمهد الراوي في تقديمه لشخصية المملوك في هذا المجتمع بتمثيله هامشياً دونياً؛ وأيّ صعوبةٍ ستواجه السيد(حسين) حين يفكرّ لاحقاً بالموافقة على اقتراح زوجته، ليسرد الراوي

---

[1] شاهندة، راشد عبد الله، دار كتاب للنشر والتوزيع- الإمارات،2012، ط1، ص60.

العليم ذلك*، عبّر الاستبطان غير المباشر، قائلاً:((**كان حسين يفكر في اقتراح الرجال: لماذا لا يسند عمل الربان الجديد إلى أحد رجاله؟. لماذا الإصرار على شهداد العبد في مجتمع السادة؟!**

ماذا أقول لهم؟.

هل أقول إنني لا أثق بكم كثيراً؟، هل أقول لهم إنّ شهداد(...) أكثر إخلاصاً منكم)).[1]

إنّ استبطان الراوي لإفكار السيد(حسين)، يكشف عن قلقه وتردده باسناد مهنة الربان إلى مملوكة (شهداد)، ليخبرنا عن صعوبة تغير وضعاً اجتماعياً مألوفاً ومعتاداً(مجتمع السادة)، لهذا؛ فالسيد(حسين) بحاجة إلى أمر منطقي، يدفعه لتغيير هذا الوضع المستعصي للملوك في مجتمعه. ومن هذا؛ يقطع الراوي حركة الأحداث، ليخبرنا ما يشغل فكر الشخصية(السيد حسين) أثناء السرد، مفسراً من خلال تقنية الاستبطان الداخلي غير المباشر عن هذا الأمر المنطقي، الذي يضيء جانباً مهماً من جوانب شخصية الآخر المملوك(شهداد)؛ وهو سلوكه(هو أكثر إخلاصاً)، تمثيلاً للآخر المملوك إيجابياً. وهذا التمثيل يرتبط بسيرروة السرد ومنطق تغير الأحداث وتطور شخصية الآخر (شهداد) ونموها؛ ومسوغاً لتقديمه مرة أخرى؛ لأنّ التحول المهني لـ(شهداد) سيُصاحبه تحولاً طبقياً اجتماعياً، من عبدٍ مملوك إلى سيدٍ، وهو تحول يحمل دلالات متعددة تترك بصماتها الدالة على سمات الشخصية الاجتماعية، والنفسية والشكلية. من خلال إخبار الراوي في تمهيده عن وضع الآخر المملوك في هذا مجتمع، وبوصف هذه المهنة لا تُسند إلاّ للأسياد، لنفهم أن هذا التغيير لا يتم إلاّ في ضوء سلطة السيد، وهذه السلطة محددة بقبول من حوله من أسياد هذا المجتمع.

مثلما لا يخرج هذا التحول عن منطقية سرد الأحداث وتطورها، وهذا، سيسرده الراوي، وهو يخبرنا كيف((**شعر حسين بالراحة لموافقة رجاله، وقام وصب لهم القهوة بنفسه(...) ثم نادى على شهداد. ودخل شهداد، وظل واقفاً على عتبة الغرفة.. لكنه لاحظ مشهداً غريباً: لقد وقف كلُّ**

---

* إنّ الاستبطان غير المباشر أو المنولوج الداخلي، أحد قرائن أسناد السرد إلى الراوي العليم.

[1] شاهندة، ص74.

الرجال، إثر دخوله(...) وتقدم شهداد، وصافح الرجال فرداً فرداً.. لقد وجد لأول مرّة حرارة في اللقاء لم يعهدها من قبل، بل أنّ أكثر من رجل طلب منهُ أنْ يُشاركه مقعده..غريب أمرُ هؤلاء الناس!! كم كانوا يحتقرونه، فلماذا يحظى اليوم بكلِّ هذا الاحترام؟!)).[1]

فالرواي في سرده هذا المشهد، يخبرنا عن شعور السيد(حسين)، بالراحة لموافقة رجاله. مثلما يخبرنا عن تولي(شهداد) لمهنة الربان، لِيُقدمه من خلال تحول الأحداث وتطورها، من خلال تقرير حالة ما، وهي اختلاف سلوك رجال القرية معه(وقف كلُّ الرجال، حرارة في اللقاء)؛ ليقر من هذا الخبر؛ إنّ قضية الرق هي صناعة ثقافية اجتماعية، وليست قدراً محتوماً لا يمكن كسره وتغيره. لكن هذا التغير لا يأتي من رغبة المُهيمَن عليه، الآخر(شهداد)، فهو لا يملك نفسه فكيف يملك قرار تحرره وانسلاخه، وهذا ما تستطبنه افكار (شهداد)(غريب أمرُ هؤلاء) في تقديمه، ليخبرنا عن جهله باسناد المهنة الجديدة له، وتحول وضعه الاجتماعي(فلماذا يحظى اليوم بكلِّ هذا الاحترام؟!).

ليخبرنا من هذا، عن إدراكه بتمثيله آخر هامشياً دونياً في هذا المجتمع من خلال صفته كمملوك(كم كانوا يحتقرونه) أو ماضيه. من هذا، يكون اسناد مهنة الاسياد له(الربان)، مسوغاً لتقديمه من خلالها، وإظهار تمثيله من خلاله، ليقدم الرواي ذلك، قائلاً:((**انبسطت أسارير شهداد.. نقطة تحول عظيمة في حياته أن يصبح ربانا.. أن يخلع ثوب العبوية ولو لشهور يقضيها في عرض البحر.. أن يصبح حراً ذات يوم، فإنه يعشق الحرية.. وكم من مرة فكر أن يخرج وحده ويسير في الصحراء، ويظل يسير حتى يجد حياة أفضل أو موتاً أفضل من الحياة التي يحياها)).**[2]

إن تقديم شخصية الآخر من خلال ملامحه الخارجية(انبسطت) يعكس أثر المهنة أو التغيّر الجديد عليه. ليكون هذا مناسبة أن يسرد ويُعلق على هذا التغير(نقطة تحول) بإخبارنا بوضعه الحالي، كشخصية سيد(يصبح ربانا). وأن يقدمه من خلال افكاره(يصبح حراً)، التي تضيء جانباً من جوانب ماضيه، كشخصية (عبد) أيضاً:(كم من مرة فكر، موتاً أفضل من الحياة التي يحياها)،

---

[1] شاهندة، ص 80-81.

[2] المصدر نفسه، ص 85.

فيكشف عن رفضه حياة العبودية وكيفية تمثيله هامشياً دونياً من خلالها. من هذا يكون سرد الراوي من خلال المهنة الجديدة لتكشف ماضيه، شخصية المملوك، مسوغاً آخر لتقديمه مرة أخرى، قائلاً:((**كان يخرج إلى عرض البحر فيما مضى(...) لكن هذه المرة لها طعم خاص، فهو ليس عبداً وليس مجرد غواص، بل ربان يقود سفينة إلى أعالي الخليج، ويأمر الرجال بالغوص فيغوصون ثم يعود ومعه اللؤلؤ يعطيه لحسين(...) فهو اليوم سيد كلّ هؤلاء، يرتدي زياً خاصاً، وعلى وجهه ابتسامة لم تشهدها الأسرة من قبل، حتى مسيرته فيها الكثير من الثقة بالنفس واعتزاز بالمهمة التي سوف يقود من أجلها السفينة)).**[1]

يرد السرد بصيغة حكاية الماضي(كان) ليخبرنا بايجاز وتقرير عن نمو الشخصية من خلال الحدث(يقود، يأمر، يرتدي). فيُقدمهُ من خلال ملامحه الشكلية الخارجية(زياً خاصاً، ابتسامة، مسيرته) الذي يعكس مدى تحوله إلى شخصية مختلفة، ويكشف في الآن ذاته مدى هامشيته ودونيته التي كان يعيشها في ماضيه(فهو ليس عبداً، فهو اليوم)، وهذا السرد يكشف عن تحولات ونمو الشخصية من خلال السرد والحدث.

إنّ الراوي قدّم شخصية الآخر المملوك(شهداد) بتمثيله آخر ايجابياً، عبّر اقتران هذا التقديم بالسرد والحدث(مهنة الربان)، مما ربطها بواقع اجتماعي محلي خاص(مجتمع الأسياد)، وقضية خاصة بتمثيله(الرق) من خلال هذا الإقتران، فمنح شخصية الآخر خصوصيتها الاجتماعية والنفسية والشكلية. ويُعني بتقديم مظهرها الشكلي، واستبطان أفكارها الداخلية ومشاعرها، المقترنة بتمثيلها آخر هامشياً دونياً(عبد). فجاء تقديمه بشكل متدرج ومنطقي، بربطها بالحدث مرة، وبالواقع الذي يُحيط بها، مرة أخرى. إلاّ أنّ التقديم الراوي للشخصية الآخر عبّر السرد، وضميره الغائب أو علميته، جعله يتحكم بالشخصية ويقدمها بشكل جاهز، فلم نرَ الشخصية تتفاعل مع الأحداث أو الشخصيات إلاّ من خلاله. ولعل مسوغ هذا التقديم، هو، تقرير وضع اجتماعي يعيشه الآخر، بقصد فضح هشاشة هذا الواقع. من رؤية ظهور الشخصية مرتبطاً((**بنظام اجتماعي معين، وبتصور محدد للفرد، وأنّ**

---

[1] شاهندة ص86–87 .

اختفاء الشخصية مرتبط بدوره بتحول في ذلك النظام وذلك التصور)).[1] مثلما كان الجانب السلوكي مبرراً منطقياً سردياً لكسر نسق اجتماعي سائداً. ليُجسد هذا، جانباً مهماً لتقديم الشخصية، وربطها بالأحداث والشخصيات. وهذا ما سنرصده في التقديم بالوصف.

ثانياً: الرواي واصفاً: الآخر الوافد:

يُقدم الراوي العليم في رواية(ستر) شخصية الآخر الاسيوي، الوافد، بتمثيله آخر، عبّر رصد علاقته مع السيدة السعودية(طفول) المُطلقة، بوصفه سائقها الشخصي. ومن خلال السلوك الذي يتمثل به الآخر، السائق، مع مخدومه، السيدة(طفول)، يكشف الراوي العليم من خلال تمثيله، عن قضية تخص معاناة المرأة السعودية. ويأتي وصف الراوي لشخصية الآخر، السائق(خان الباكستاني) عبّر سرده وتعليقه وتدخله، للحوار بين(طفول) وسائقها، أثناء الطريق المؤدي إلى مكتبها في العمارة السكينة، حيث ستلتقي فيها بصديقها (سلمان). ولابد من الذكر إن سائقها(خان) يعرف كلّ تفاصيل حياتها الشخصية واليومية، بحكم مُلازمتهُ الدائمة لها، مثلما يعرف علاقتها السرية مع صديقها. من هذا، يكون مسوغاً للراوي تقديم شخصية الآخر الوافد من خلال علاقته وسلوكه مع مخدومه. لرصد تمثيله من ذلك. ليصف سلوك الآخر، عبّر استظهار الحوار الخارجي، بين(طفول) وسائقها(خان الباكستاني)، قائلةً لسائقها:

((" مكتبي من فضلك". من جلستها خلف خان لمحتْ الامتعاض على وجهه،

" لكن هذا في جُمعة مافي شغل..." تجاهلت اعتراضه، وجهُ خان مثل صقرٍ يُحوّط وجهها في المرآة، سترتْ وجهها بسواد طرحتها وغرقتْ عميقاً في مقعدها)).[2]

يُقدّم الراوي وصفاً لسلوك الآخر(خان) من خلال استظهار الحوار الخارجي، مسوغاً، ليوقف حركة السرد، تفسيراً وإيضاحاً وتعليقاً، ليخبرنا عن ردة فعل السائق(الامتعاض)، من استظهار كلامه المباشر(مافي شغل)، الذي يُمهد، ليُعرفنا بتدخل السائق،(خان)، بشؤون مخدومته، وإدراكها ذلك

---

[1] بنيه الشكل الروائي، ص210 .

[2] ستر، رجاء عالم، المركز الثقافي العربي،ط2،2007، ص224.

(تجاهلت اعتراضه). من هذا يكون وصفه لملامحه الشكلية الخارجية من خلال التشبيه المجازي(مثل صقرٍ)، لإبراز الأثر السلبي لسلوكه عليها(سترتْ وجهها). وبهذا يكون الراوي العليم مهدّ في تقديمه شخصية الآخر، السائق(خان) تجاه علاقته أو سلوكه مع مخدومته(السيدة طفول) من توظيف الملامح الخارجية للكشف عن ذلك، وما ينطوي عليها من احتمالات في سيرورة الأحداث. ليتابع رصد سلوكه معه، من وصفه، كيف كانت((**عينُ خان تخترق الطرحة الرقيقة لتحفر برأسها، سلوكه مؤخراً يُرعبها، منذ ما يزيد على شهرين انقلبت أحوال خان المطيع المهذب لتحوله إلى كائن غريب بعيون نارية، تشعر به على عنقها مثل قُرادة، وتتجاهل، عَلّقَ لها وجهَه على مرآة السيارة الأمامية هكذا يُحفر لما تحت جمجمتها ليقرأ ما يجول هناك، لا تعرف كيف تهرب بوجهها من تلك المرآة، أينما بدلتْ موقعها على المقعد الخلفي تجد تلك المرآة تتبعها مثل عبادة شمس، حتى ألجأها لتغطية وجهها أينما ذهبت.**

" وقف حال، خان هذا يقطع رزقي في ابناء آدم، أهلي لم يفلحوا في إرغامي على تحجيب وجهي وخان نجح...")).[1]

الراوي يستعين بالوصف التشبهي(لتحفر برأسها، بعيون ناري، مثل قُرادة، عَلقَ، مثل عبادة شمس)، ليخبرنا عن سلوكه، ليجسد من هذا الإخبار، تمثيل وجوده معها، خطراً(سلوكه مؤخراً يُرعبها)، لهذا يستظهر استبطانها الداخلي المباشر لها(لم يفلحوا في إرغامي على تحجيب)، لتأكيد هذا، وليكشف عن إدراكها بسلوكه المريب تجاهه. ومسوغ هذا الوصف، لتجسيد التمثيل السلبي لوجود الآخر، الوافد(السائق) لملازمة امرأة وحيدة، استنطاقاً لموقف الشخصية(طفول) تجاه قضية اجتماعية تخصها، قائلة:((**" شلل الأطفال قد يتهدد نسبة مواليد العالم، أما في الجزيرة فتولد الإناث بصيغة وراثية تُقعدهن بكساح مزمن، يَحْملنا رجال العائلة لنكبر بلا اقدام حتى نستصدر**

(1) المصدر السابق، ص226.

فيزا باستقدام سائق، ليتدخل الحظ فيوقعنا في سائق موبوء بفيروس التملك، تلك أعراض أدمنتها في كل من طلقت من ازواجي..." وخان يُلاحقها مثّل ذئب مُجَوَّع)).[1]

فتقديم شخصية الآخر من خلال الوصف السلوكي المبالغ(ذئب مُجَوَّع)، جاء لإظهار وابراز واقعاً أو قضيةً اجتماعية(قيادة المرأة السعودية)، ما كان لها إنْ تُقدم بهذه الرؤية، دون هذا التمثيل السلبي للآخر. لذلك، يُتابع الراوي هذا التقديم أو التمثيل باستظهار كلام الشخصية المباشر(طفول)، ليعلق عليه، قائلة: " **توقف عند مركز تسويق الدانوب.." أرادتْ لصوتها أن ينهض من فولاذ بينها وبين هذا الوجه الملحاح، زعقة كوابح السيارة عبرت عن احتجاجه على خيط سيرها، هبطت،**

" انتظرني هنا...." شعرت بعينيه تتبعانها حتى توارت، اختطفت زجاجة العنب الأبيض برغوة، وتوجهت للحساب، حين رفعت عينيها اصطدمتا بعيني بحجم واجهة التسويق، شعرت بقشعريرة تغزو جسدها، في لمحة كان الى جوارها:

" ماذا تفعل هنا؟ قلت لك أن تنظر بالخارج..." لم يُجبها تحرك إلى جوارها مثل مالك)).[2]

إنّ غاية وصف سلوك الآخر(خان) هنا، إخبارنا عن شعورها الداخلي بالخوف(شعرت بقشعريرة)، تجاه تمادي سلوكه معها، بوصفه خادماً أو تابعاً لمخدومه، ويُمهد هذا الوصف إلى تقديم شخصية الآخر(خان)، بوصفه يتشبه برجل يتملكها ومسؤول عنها(مثل مالك)، ويتضمن هذا الوصف دلالة تجسّد ربطّ الأحداث والمشاهد بعضها ببعض. ويتضمن هذا المضمون في دلالته أيضاً؛ وصفاً لنظرة الرجل إلى المرأة، بوصفه المالك والمهيمن عليها في هذا المجتمع(السعودي)، أيْ أنّ الآخر الاسيوي الوافد يتمثّل بموقف الرجل السعودي تجاه المرأة السعودية، من خلال إدراكه هامشيتها وضعها في هذا المجتمع. وهذا ما سيربطه ويصفه الراوي في تقديمه اللاحق لسلوك(خان) مع(طفول). ليكون هذا التقديم تفسيراً منطقياً في متابعة تقديم شخصية الآخر من خلال سيرورة

---

[1] ستر، ص226.

[2] المصدر نفسه، ص226.

السرد وتطور الحدث، قائلاً:((**حين ولجتْ للمبنى المتعدد الطوابق حيث مكتبها بقي خان على الرصيف يرقب مثل حيوانٍ مجوَّع(...) كان الباب يطرق بجنون، طفرتْ من ذاك الصدر ووقفتْ على بعد خطوات من الباب، كلاهما في شلل، لم ينطق أيّ منهما، شريط من قبيلة كاملة العتاد والعدة مرت برأسيهما، توقف قلب طفول عن الخفقان، متأهباً لانفجار الباب واندفاع إخوتها والقبيلة(...) من العين السحرية اختلست النظر، لم تصدق هوية الواقف يطرق بذاك العنف والتملك، ليس غير خان الباكستاني بعينين يتطاير منها الشرر، شعرت برعب حقيقي، في لمحة تقمص الزوج والأب)).**[1]

فالراوي في تُقديم شخصية الآخر(خان)، يركز على وصف شعور(طفول) واستبطان افكارها الداخلية(شريط من قبيلة كاملة)، ليخبرنا عن خطورة الموقف الذي هي فيه، وتوقعاتها جراء هذا الحدث الحالي(كان الباب يطرق بجنون، يطرق بذاك العنف والتملك)، لهذا؛ يأتي وصف(خان) منسجماً مع هذا الموقف والتقديم(تقمص الزوج والأب) الذي يفسر تمثيل الآخر سلبياً، لخطورة سلوكه (بعينين يتطاير منها الشرر). مما يشي أنّ تقديم شخصية الآخر عبّر هذا التقديم، كان وصفاً تفسيراً ارتبط بالحدث والسرد، واضاء جانباً مهمة من جوانب شخصية الآخر السلوكية، وكيفية تمثيلها. لنستنجح من هذا، أن تمثيل الآخر سلبياً من خلال سلوكه، كان وسيلة لغاية سردية، جسدتها الراوية من خلاله، وهي الإقرار بقضية تمثيل المرأة السعودية، آخر جنوسي، لهامشيتها والهيمنة عليه، وما كان لهذا أن يتجسّد لولا تمثيل الآخر وتقديمه هنا.

إنّ تقديم الراوي واصفاً للشخصية الآخر من خلال استظهار حوار الشخصيات، وتعليقه وتدخله، منح الشخصية حيوتيها وحضورها اللافت والمرئي والمؤثر، فجعلنا نرى شخصية الآخر، تنمو وتتفاعل من خلال الحدث والسرد. ولم نرصد هذه الحيوية والتفاعل في تقديم الراوي سارداً، حيث جاءت الشخصية جاهزة وجامدة يتحكم بها الراوي، مع سيادة الأسلوب الإخباري التقريري في التقديمين. فتجسّد تقديم الآخر في النموذجين، من خلال سلوكه، مرة تمثيلاً ايجابياً(المملوك شهداد)

---

[1] ستر، ص227.

مسوغه كسر واقع اجتماعي، وإظهار هشاشته(الرق). ومرة تمثيلاً سلبياً(خان السائق)، لكشف واقع اجتماعي ونقده(قيادة المرأة للسيارة). استعان الراوي العليم في تقديمه لشخصية الآخر لكلا النموذجين عبّر الشكل الخارجي أو الملامح، وهذا ما يناسب تقديم السلوك، الذي يعدّ خصيصة من خصائص تقديم الشخصية.

المفصل الثاني: تقديم الشخصية الساردة:

يتضمن هذا المحور تقديم شخصية الآخر، من خلال الشخصية الساردة المُشاركة، أما بوصفها مروياً عن الآخر، وهذا من شأنه أن يُقدم المُقدم الشخصية من خلال انطباعاته وموقفه الخاص منها، وغايتها من التقديم، وهذا يعتمد على درجة معرفة الشخصية الساردة بالشخصية المُقدمَة أيضاً.

ويتجسد هذا من خلال الوصف. أو يكون تقديم شخصية الآخر بوصف الآخر راوياً عن نفسه، أيْ يُقدم نفسه بنفسه، مما يعني إنّ التقديم سيكون ذاتياً، فقد يكون من خلال المشاعر، والافكار، بوصفها تعرف عن نفسها أكثر. إلاّ أنها قد ترصد موقف الشخصيات المُشاركة منها من خلال انطباعاتها. ويتجسد من خلال السرد. ومن طريقة التقديم نتعرف على مسوغ التقديم ودلالته أو علاقته بكيفية تمثيل شخصية الآخر.

أولاً: مروي عنه: واصفاً:

تُقدم رواية(التي تعدُّ السلاّلم) شخصية الآخر، الخادمة(فانيش) من خلال الشخصية الساردة، ومسوغ هذا التقديم، إن الشخصية الساردة، متجسدة بالسيدة العُمانية(زاهية)، تبحث عن خادمة مُناسبة لشروطها؛لأنها تُعاني مُشكلٍ ما، مع كلّ خادمة عملت في بيتها، من تكرّار عدد مرات هروبهن من بيتها. لتأتي بصحبة زوجها إلى مكتب تشغيل الخادمات في الإمارات العربية، باحثةً عن هذه الخادمة، لتختار(فانيش) تحديداً، خادمتها المناسبة لشروطها. من هذا، يكون مسوغ تقديمها(فانيش)، لتعرفنا بمواصفات خادمتها المناسبة وشروط هذه المهنة من وجهة نظرها. أيْ إنّ شخصية الآخر تُقدم من خلال قضية الخادمات في الخليج العربي*-. ونرصد هذا التقديم، في

* يُنظر: التي تعدّ السلالم. هدى حمد، دار الآداب للنشر- بيروت،ط2014،1.

مشاهد تدريجية متتالية. نتعرف على الشكّل الخارجي والمرجع المكاني، لشخصية الآخر(فانيش) من خلال تقديم(السيدة زاهية) لها، لتعرفنا شكل خادمتها المناسبة، قائلةً:((**جلستُ إلى جوار إمرأة. أيقنت مباشرة من لونها وطولها وأنفها وعينيها، عرقها الأفريقي(...) سدّدتُ لها نظرة فاحصة. بدتْ إمرأة نظيفة ومرتبة وغير متعرّقة. أظافرها مقلّمة. أظافر أصابع قدميها مرتّبة. شعرها مغطّى بشكلٍ جيد في منديل قصير. تبدو صغيرة السنّ. قادرة على العمل والأخذ بالتعليمات. فكرتُ مع نفسي، التغيير قد يأتي بفائدة. مَنْ يدري فقد تكون الأثيوبيّة أكثر تحملاً لمتطلباتي واشتراطاتي الصارمة)).**[1]

تُقدم الشخصية الساردة(السيدة)، شخصية الآخر(فانيش)، من خلال ضميرها المتكلم، الذي يُشخص تحكمها بالسرد، وبالطريقة أو الكيفية التي تريدها في تقديم الشخصية(فانيش)؛ فنرصد آراءها وانطباعتها من هذا التقديم، عبّر الوصف الاستقصائي لشكل الخارجي، لـ(فانيش)، المتضمن نظافاتها وعمرها، لتخبرنا عن مواصفات الخادمة المناسبة للعمل. بينما وصفها لملامحها الشكلية (لونها، طولها) تعرفنا بمرجعها المكاني(الأفريقي)، فلا نفهم سبب هذا التقّديم إلاّ حين تُظهر حكمها التقيميّ(الأثيوبيّة أكثر تحملاً)، كشفاً لوصفها ومبرراً لإختيارها لها، وهذا ما يعكس عن وموقفها من الخادمات، ومن هذا المرجع المكاني. لنفهم من هذا، سبب هروب الخادمات من بيتها(اشتراطاتي الصارمة).

وهذا التقديم الإخباري قد يبدو منسجماً مع طبيعة علاقة المُقدِم(السيدة) بالشخصية المُقدمَة، لأنّها تلتقيها لأوّل مرة، فهي لا تعرف عنها شيئاً أكثر مما تراه شكلياً وتخمنه. إلاّ أنّ مسوغ هذا التقديم، هو إخبارنا بشروطها الصارمة للخادمة المناسبة لها، ليجسّد هذا، تمثيل الآخر(فانيش) الخادم، هامشياً دونياً مطيعاً لمخدومه. ومن طريقة هذا التقديم، أو مسوغه تُعيّد الشخصية الساردة تقديم(فانيش) ثانية، عندما تتعرف عليها أكثر، وترصد سلوكاً منها، لا يتوافق من وجهة نظرها مع شخصيتها كخادمة. قائلةً:((**جُهّزت أوراق فانيش وتأشيرة خروجها من الإمارات إلى عُمان. لم**

---

[1] التي تعدُّ السلالم، هدى حمد، ص42 –43 .

أحتمل عدم معرفتي بتفاصيل دخولها إلى الإسلام. أُرقبها من المرآة الأماميّة للسيارة، تُراقب فانيش البنايات والشوارع. رأسها مرتفع وما إنْ أتحدّثُ إليها حتى تضع عينيها في عينيّي مباشرة، على عكس دارشين مطأطئة الرأس. تتحدّث فانيش بدرجة من الثقة. لغتها الإنجليزية المختلطة بالعربية، تشي بحصولها على قسط من التعليم خشيتُ المبادرةِ بطرح الأسئلة والتحدّث معها، فاللقاءات الأولى مع الخدم تُحدّد نمط العلاقة لاحقاً، خشيتُ أن أكسر الحواجز بيننا، فتصعب مهمّة انقيادها إلى المربع فيما بعد(...) الثقة في جلستها، في انتصاب ظهرها على الكرسي كسيدة، في قدرتها على التحدث برأس مرفوع بلغة واضحة. في تحريك يديها وتدوير ابتسامتها بيننا(...) تضحك فانيش كأنّها، أُوشكتْ إنْ تكون صديقة لنا. كأنّنا أصبحنا فجأة في مرتبة واحدة، لا فرق بيننا، كأننّا نعرف بعضنا منذ عشرات السنين، أو تربينا مع بعضنا بعضاً)).[1]

يأتي تُقديم الشخصية الساردة(السيدة) لشخصية الآخر(فانيش) عبّر السرد وجريان الأحداث (جُهّزت)، فتقدمها عبّر حركتها وسلوكها(تُراقب، تتحدث، تشي، تضحك)، لتخبرنا بسلوكها الذي لا ينسجم مع شخصية الخادمة(تضع عينيها في عينيّي مباشرة)، وهذا ما يعكس آراءها وانطباعتها أيضاً(خشيت أن أكسر، كأنّنا أصبحنا فجأة في مرتبة واحدة،)، لِيُجسّد تمثيل(فانيش) آخر هامشياً دونياً. وهذا التقديم جاء ليكشف عن معرفة الشخصية الساردة بشخصيتها المُقدمة وطريقتها في تقديمها، فهي رصدت حركتها وكلامها، أو سلوكها فقط، مما يُمهد هذا، عن طبيعة العلاقة اللاحقة بين السيدة و(فانيش) من خلال جريان السرد، لتصفها من خلال بيتها، قائلاً:((**فانيش أمامي وهي ترتدي" يونوفورم" أنيقاً من المجموعة التي أعطيتها إيّاها فور وصولها مع غيارات نظيفة وفوط وقفّازات وأغطية رأس. ابتسمتْ فانيش وحنتْ رأسها وحيّتني)).[2]**

تُقدم السيدة خادمتها من خلال بيتها، لتخبرنا عن تسلم(فانيش) مهامها كخادمة، من هذا، تُقدمها من خلال وصف شكلها الخارجي(ترتدي" يونوفورم)، ليكون هذا مناسبة لإخبارنا، عن

---

[1] التي تعدّ السلالم، ص45 – 47.

[2] المصدر نفسه، ص55 .

سلوكها(حنتْ رأسها) بما ينسجم مع مهنتها، وهو تقديم يُغاير سلوكها السابق في السيارة(رأسها مرتفع). فالتقديم هذا يعكس إدراك (فانيش) بمتطلبات الخدمة في البيوت الخليجية لخبرتها المهنية، أيْ إرضاء مخدومه، وهذا ما تسرده الشخصية الساردة في تقديمها، قائلة:((**لن أخفّ عليها. ينبغي أنْ تبقى في مساحتها المحدّدة لكي لا أظلمها، ولا أتحامل عليها. نبّهتُ فانيش إلى ضرورة ألّا تطرح الأسئلة. تنفذ الأوامر وحسب. نبهتها إلى ضرورة ألّا تتحادث مع ضيوفي. لا أكثر من تحيّة عابرة(...) تنسحب فانيش من أمامي خفيفة كريشة. لا أسمع وقع قدميها في الخف القطني الذي ترتديه. لا أسمع صوتها ولا حركة عدّة التنظيف. كلّ شيء يجري وفق القوانين التي أرسمها. يا اااه الخدم! كالعجينة الطريّة القابلة للتشكيل. فقط علينا أن نقول بجرأة كلّ ما نريد وألّا نتغافل عن الترغيب والترهيب، والأهم من كل هذا، أن تبقى المسافة بيننا وبينهم، كأنهم ليسوا هنا. كأنّنا لا نراهم(...) طوال بقائنا في المطبخ، لم تفتح فانيش فمها بكلمة. لم تقل شيئاً. ياه كم أحبّ هذا الإنسان "الروبورت". عليّ ألّا أبدي أيْ إعجاب بصنيعها. إنّه جزء من واجبها الذي تتقاضى عليه أجراً آخر كلّ شهر**)).[1]

فهذا التقديم يعكس اشتراطاتها الصارمة وطبيعة علاقتها مع الخدم، من طريقة وصفها لسلوك خادمتها(لا أسمع صوتها، لم تفتح)، الذي يخبرنا عن التزام فانيش كخادمة لشروطها الصرامة، ويعكس رؤيتها الثابتها تجاه الخدم(كم أحبّ هذا الإنسان "الروبورت"، عليّ ألّا أبدي). مما يُجسّد تمثيل الآخر الوافد، الخادم، تمثيلاً هامشياً دونياً. ليتشكل من هذا، تمثّيل الآخر الخادم تجسد عبّر طريقة تقديم الشخصية الساردة، لهذا توخت أن يكون تقديمها بأسلوب إخباري يُوجز بتقريرية وصف الملامح الخارجية والسلوك، يكشف عن رؤيتها من المُقدَم(فانيش)، فاشركت انطباعاتها ومواقفها، لتعكس ذلك. لنستنتج من هذا، سبب هروب كلّ الخادمات من بيت، وسبب بقاء(فانيش)، أيْ بخضوعها وتبعيتها، وهذا ما يُجسد كيفية تمثيل شخصية الآخر من طريقة ومسوغ المُقدِم، الشخصية الساردة، التي تحكمت عبّر طريقة تقديمها أو إشراك انطباعها ومواقفها المسبقة بانحيازها لرؤيتها، شخصية الآخر(فانيش)، مما جعلها صورة جاهزة وجامدة، لم نشعر بتفاعلها ونموها من

---

[1] المصدر السابق، ص57–58 .

خلال الحدث أو الشخصيات والسرد، ولم نسمع صوتها أو نرى لها موقفاً، فقدمتها من خلال شكلها الخارجي وسلوكها، مما خدم مسوغ تقديم الشخصية الساردة، وفسر مسوغ طريقة تقديمها.

ثانياً: الآخر راوٍ عن نفسه: سارداً

يُقدم(خوسيه) نفسه في رواية(ساق البامبو)، بوصفه الشخصية الساردة، وشخصية الآخر، في الآن نفسه، ليسرد من خلال ذلك كيفية تمثيله آخر. وفي البدء لأبدّ من تحديد إشكالية(خوسيه) وهي إشكالية يدركها من سبب وجوده في الكويت. فهو ابن لأبٍ كويتي متوفى وأم فلبينية، كانت تعمل خادمة عند عائلة والده آنذاك، قبل أن تغادر الكويت مرغمة إلى موطنها الفلبين مع طفلها (خوسيه)، تنفيذاً لأمر عائلة زوجها الكويتية. وبعد سنين طويلة يُراسله(خوسيه) صديق والده(غسان)، ليعرض عليه العودة إلى الكويت، ليتعرف بعائلته الكويتية(جدته، عماته). إمّا إشكاليته(خوسيه) الجوهرية هنا، أو من خلال تقديم نفسه بنفسه، ومسوغ ذلك، هو تفسير سبب تركه الكويت، وعودته إلى(الفلبين) مرغماً.

ليبدأ تقديم نفسه من بدء سرده لحظة وصوله إلى مطار الكويت، وموقف موظف الجوازات معه. سارداً عن((**مطار كئيب الذي حطت به الطائرة يوم الأحد، الخامس عشر من يناير 2006، الوجوه تشبه مطارها، بشكل لم أجد له تبريراً. انتشر الناس في طوابير، أمام موظفي المطار، يختمون جوازاتهم، وفي مقدمة كل طابور، في الأعلى لافتات، كتب على بعضها: G. C.C. citizens، وكتب على بعضها الآخر و"مواطنو الدول الأخرى "، وقفت في حيرة أمام هذه الطوابير. هل أتوجه للطوابير التي يقف فيها الفلبينيون الذين كانوا معي في الرحلة؟،أم تلك الطوابير التي يقف فيها أناس لا يشبهونني؟(...) استدرتُ متجهاً إلى حيث تختم الجوازات، حاملاً حقيبة وجودي، تلك التي تضم صور أبي وأوراقي الثبوتية(...) وقبل أن أخرج منه الجواز، صرخ بي الرجل بطريقة فضة صعقتني. أشار بيديه نحو الطابور الآخر، حيث يقف الفلبينيون)).[1]**

تُقدم الشخصية الساردة(خوسيه) نفسها من خلال الشكل الخارجي، فيُعرفنا بملامحه الفلبينية

---

[1] ساق البامبو، سعود السنعوسي، ص 189.

(أتوجه للطوابير التي يقف فيها الفلبينيون)، ليخبرنا بإشكاليته في الكويت(أناس لا يشبهونني، وأوراقي الثبوتية)، وهذا ما يُفسر موقف موظف الجوازات تجاهه(صرخ بي الرجل)، مثلما يُفسر موقفهم تجاه هذه الملامح(بطريقة فضة)، ليتجسّد من هذا، تمثيل الآخر الوافد الفلبيني هامشياً دونياً. في تمهيد يبني شخصيته من خلال الأحداث والسرد، وموقف الشخصيات الكويتية من الملامح أو المرجع الفلبيني. لهذا يكون تقديم نفسه بنفسه(خوسيه) من خلال موقف عائلته الكويتية تجاهه، تقديماً منطقياً يربط الأحداث بتسلسل متواتر، في رصد تلك المشاهد المتتالية برفض ملامحه الفلبينية. ولعل أوّل مشهد عائلي، يسرده، ليخبرنا من هذا التمثيل أو الموقف، عندما تتصل أخته(خولة) به، لتبلغه موافقة جدتها إن يسكن في بيت العائلة، بيت والده، قائلةً:

- **ألو..**

- **أهلا عيسى.. أتمنى ألاّ أكون قد ايقظتك من نومك..**

- **لا لا لم أنم بعد..**

أخبرتْني أنهم قاموا بتجهيز غرفة لي بجميع لوازمها في ملحق المنزل(...) فهمتُ أن قبول جدتي لي كان قبولاً منقوصاً. ملحق البيت ليس البيت ذاته. هو مكان مفصول في فناء البيت الداخلي، يسكنه الطباخ والسائق، لا يسكن في البيت سوى اصحاب البيت)).[1]

يأتي التقديم إخبارياً، ليُقرر جانباً مهماً من شخصيته(خوسيه)، بوصفه بملامح فلبينية، فيستظهر أولاً، كلام(خولة)، لإبراز إدراكه بموقف عائلته الكويتية، برفض انتماءه لهم، الذي يكشف تمثيله آخر وافداً هامشياً دونياً(يسكنه الطباخ والسائق)، وهذا ما سيتوخاه تقديمه من خلال موقف عمته (نورية) تجاهه أيضاً، عندما تنادي عليه ليدخل صالة البيت، قائلاً: **((وجدتني أقف في الداخل والباب وراء ظهري. أصواتهم العالية استحالت سكوتاً مفاجئاً(...) ناولتني أواني فضية، ثم مدتْ يدها بمفتاح سيارة فيصل، وطلبت مني بصفتي الخادم:" ضع هذه الأواني في السيارة "(...) أحكمت نورية قبضتها**

---

[1] المصدر السابق، ص 228-229.

على قميصي. هزتني. بذلتُ جهداً لأقول:" ولكن أنت من ناداني عمتي".

– أخرسْ!.. لست عمتك..(...).

– إذا ما ناديتك يا فلبيني.. عندها فقط يمكنك أن تجيب)).[1]

قد لا يختلف هذا التقديم عن التقديمين السابقين، أيْ سرد موقف الكويتيين تجاه الملامح الفلبينية(بصفتي الخادم)، لهذا؛ يستظهر الحوار المباشر لعمته(ما ناديتك يا فلبيني)؛ ليضفي على تقديمه الموضوعية والحيادية، بوصفه يُقدم نفسه بنفسه، أيْ عبّر رؤيته وانطباعه، ليكون هذا مناسبة لاستظهار مشاعره الداخلية، تعبيراً ذاتياً وإدراكياً عن هذه النظرة الدونية تجاه ملامحه أو مرجعه الفلبيني، ورفض تمثيله منتمياً، قائلاً، في سرد هذا الشعور((**شعرت فجأة أن هذا المكان ليس مكاني، وأنني كنت مخطئاً لابد حين حسبت ساق البامبو يضرب جذوره في كلّ مكان(...) ضاقتْ الكويت فجأة(...) أصبحت بحجم علبة ثقاب.. لم أكن أحد أعوادها. تذكرتُ كلمتهم المتداولة.. الكويت صغيرة))**[2].

إن تقديم الشخصية لنفسه هامشياً مرفوضاً مطروداً(لم أكن أحد أعوادها)، يأتي من خلال استباق الأحداث، ليمهّد لها، قائلاً: ((**أبلغني رئيس الوردية في المطعم: " تدبر أمورك.. هذا آخر أسبوع لك في العمل هنا". السبب؟.. لا سبب..**

أوجدتُ لنفسي سبباً.. الكويت تلفظني..

هاتفتني خولة بعد أيام قليلة: " هل حقا تم فصلك من عملك؟". حين جاء ردي إيجاباً قالت قبل ان تنهي المكالمة: "تباً فعلتها عمتي نورية"!)).[3]

جاء تقديم الشخصية لنفسه عبّر تطور الأحداث وجريان السرد مع سرد ثبات الموقف والنظرة الكويتية (موظف الجوازات، جدته، عمته) تتابعياً، تجاه المرجع الفلبيني، ليربطها بخيط تسلسلي

---

[1] ساق البامبو ص 265–267،312.

[2] المصدر نفسه، ص 384.

[3] المصدر نفسه، ص 380.

سردي منطقي، يكشف مسوغ تقديم نفسه بنفسه، وليخبرنا أو يفسر سبب عودته إلى الفلبين وترك الكويت. ونرصد أن الشخصية الساردة تحرص أنْ تقدم نفسها(تلفظني) من خلال استظهار كلام الشخصيات المباشر(تدبر أمورك)، لتظهر موقف الشخصيات منها. إضافة إلى ما ذكرنا بأنّ هذه الطريقة تمنح طريقة تقديم المُقدِم الحيادية والموضوعية، مما تجعل الشخصية تنمو وتتطور وتتفاعل من خلال السرد والأحداث، وتكسب تعاطف القارئ.

وجاء هذا التقديم منسجماً من خلال التدرج في المشاهد التتابعية بتقديم نفسه بنفسه، بتوظيف ملامحه الشكلية، التي مهّدت واثثت موقف الشخصية الكويتية تجاه ملامح هذا المرجع، مما اضفى إقناعاً على تقديمه؛ فلم يُقدم الشخصية الساردة نفسه، إلاّ، عبّر ما هو متعلق بملامحه الشكلية لمرجعه المكاني. ومثلما قدم نفسه عبر ملامحه وبنى عليه تمثيله أو تقديم نفسه آخر، قدم نفسه عبّر مشاعره وافكاره، وبنى عليه تمثيله؛ أيضاً مما جعل الشخصية متكاملة البناء داخلياً وخارجياً. لنستطيع الاستنتاج، إنّ الشخصية الساردة بإشراك مشاعرها ومواقفها كانت موفقة بربط التقديم بخصوصية مجتمع ما وقضية ما. وهذا ما جسد تمثيل الآخر الوافد، تمثيلاً هامشياً دونياً.

جاء هذا المبحث من خلال نماذج اشتركت بتمثيل الآخر، تمثيلاً هامشياً دونياً مرفوضاً (شهداد المملوك، فانيش الخادمة، خوسيه الفلبيني، خان الباكستاني). وجاء هذا، عبّر تقديمه من خلال السلوك، وموقف الشخصيات، وهذا ما جعل شخصية الآخر تُربط بواقع اجتماعي محلي خصوصي، وقضية تخص تمثيل الآخر(الرق، الوافد).

ومع سيادة الأسلوب الإخباري في نماذجنا لتقرير هذا التمثيل، جاء التقديم سارداً، بين الراوي العليم، والشخصية الساردة، مختلفاً ومتبايناً؛ إذْ رصدنا في تقديم الراوي العليم لشخصية الآخر (شهداد) تقديماً جاهزاً، لم تقدم الشخصية إلاّ من خلال ضميره الغائب الذي غيب حضور الشخصية. بينما جاء تقديم الشخصية الساردة لنفسها(خوسيه) تقديماً سردياً متفاعلاً عبّر ضميره المتكلم، الذي اتاح لها أشراك انطباعاتها ومواقفها ورؤيتها، مما أبرز تقديم شخصية الآخر أكثر حيوية وتفاعلاً مع الحدث، وأكثر جذباً لتعاطف معها. أمّا تقديم شخصية الآخر عبّر الوصف، بين الراوي العليم(السائق)، والشخصية الساردة(الخادمة)، كان تقديم أكثر تفاعلاً وحيوية ونمواً مع الحدث

والسرد، مع الفارق بين التقديمين، إذ جاء تقديم الراوي العليم تقديماً موضوعياً حيادياً، لم يُشرك انطباعاتها ومواقفها على العكس من تقديم الشخصية الساردة، مما جعلنا نتفاعل ونتعاطف مع شخصية الآخر (فانيش) أكثر.

لنستنتج من التقديمين، أن التقديم من خلال الراوي العليم منح شخصية الآخر سمة الجاهزية، والجمود، وكأن أقوالها وضعت على لسانها. وعلّة ذلك، إن الراوي يعلم أكثر من الشخصية ويعلم الإحداث مسبقاً، مما يقلل عنصر المفاجأة والتشويق في التعرف على الشخصية. بينما جاء التقديم من خلال الشخصية المشاركة، منح شخصية الآخر، حيوية ونمو، وكأننا نسمع صوتها ونرى أفعالها، وعلّة ذلك، أن الشخصية الساردة قدمت شخصية الآخر من خلال رؤيتها أو من علاقتها معها، بوصفها شخصية مشاركة، قريبة من الشخصية، تُقدم ما تراه، وتخمنه، وما تعرفه عنها. ويأتي هذا الاختلاف والمباينة بين التقديم أو مصدر التقديم، لمسوغ يبتغيه المُقدم من تقديم الشخصية وطريقته، وهذا ما جعلنا نشخص كيفية تمثيل الآخر في نماذجنا.

المبحث الثاني

التقديم الإظهاري

هو الأسلوب الذي ينتهج في تقديم الشخصية من خلال حركتها وفعلها وحوارها، وملامحها وهي تعيش صراعها مع ذاتها وغيرها، تقديماً إظهارياً، يستند إلى دلالة المواقف، والأقوال، والأحداث، فنرصدها أكثر قرباً من الحدث، وأشد تفاعلاً معه، فنراها متفاعلة مع محيطها، ومع الشخصيات، كاشفةً عن طبيعتها ونموها، وخصوصيته وفرادتها. مما يمكن أن تعطي صورة محددة عن الشخصية وتسهم هذه الطريقة في جعل الشخصية تقدم نفسها بنفسها، على نحو غير مباشر، باستخلاص ملامح الشخصية من خلال أفعالها وحركتها لا اوصافها، مما يزيدنا بها معرفة، ويمنح عليها صبغة الاقناع.[1] وفي هذا التقديم نجد أنّ الشخصية تُقدم بطريقة تختلف عن الأولى، حيث يجعلنا هذا التقديم نرى أفعالها وسلوكها ودواخلها والمواقف التي تظهر من خلالها، أمامنا مباشرة، متفاعلة مع الحدث، فتنمو وتتطور بدون تدخل من أحد(الراوي). ويمكن أنْ تُقدمها شخصية أخرى من خلال دواخلها وصراعها مع ذاتها أو ما يحيط بها من قوى خارجية. وأهم عناصر وتقنيات هذا التقديم، هو، الحدث، وحديث الشخصيات الأخرى، والأهم، هو عنصر الحوار.[2]

تُقّدم شخصية الآخر تمثيلها في هذا المبحث من خلال: الحوار، ودلالة الفعل، ودلالة الملامح. في مفصلين. لكل مفصل محورين. يتضمن هذا المفصل، تقديمها من خلال الحوار الخارجي المباشر، في محورين: الأول، تقديمها من خلال اقوالها واقوال الشخصيات، ويتجسد في: رواية(الإقلف) للكاتب البحريني عبد الله خليفة. و(زبد الطين) للكاتب القطري جمال فايز. أما، الثاني، تقديم الشخصية نفسها بنفسها، من دلالة الاسم، في رواية(موستيك) للكاتب الكويتي وليد رجيب. ودلالة المعتقد، في رواية(التي تعد السلالم) للكاتبة العُمانية هدى حمد.

---

[1] ينظر: رسم الشخصية في روايات حنا مينة، ص34–39. وتقنيات تقديم الشخصية في الرواية العراقية، ص 272.

[2] ينظر: رسم الشخصيات في روايات حنا مينة، ص35–50. و: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص 403–404.

المفصل الأوّل: التقديم بالحوار:

يعدُّ تقديم الشخصية من خلال الحوار أبرز الطرق في التقديم الإظهاري، لما تنطوي عليه هذه الطريقة من معرفة وتحليل ومُشاهدة الشخصية دون الاستعانة براو أو شخصية ساردة؛ وبما تتضمنه هذه التقنية من وظائف حيوية في تقديم الشخصية، كأننا نراها أمامنا، فتقنعنا بحيويتها وتُوهمنا بواقعتيها؛ لأن الحوار يُجسد خصوصيتها وفرادتها أكثر، وينبع من ذاتها. وسنُشخص تقديم شخصية الآخر من خلال الحوار المباشر الخارجي، الذي يشمل كلّ افعال القول وعلامات التنصيص.[1] في ضوء حدث أو موقف ما، مما يضفي وينمي سيرورة السرد وتنمية الصراع والتنبؤ بما ستفعله الشخصية أو ما سيحدث لاحقاً.[2]

المحور الأوّل: استظهار شخصية الآخر من خلال الاقوال:

الآخر الديني:

يتجسّد ظهور الآخر، في رواية(الإقلف)، من تمثّيل وجود البعثات التبشيرية المسيحية في الخليج العربي إبان القرن العشرين، حيث كانت الكنيسة ترسل بعثاتها التبشيرية بالديانة المسيحية إلى المنطقة العربية في رفقة قوات الاحتلال آنذاك.* ويتشكل هذا الظهور من خلال شخصية الآخر القس(تومسون) مع راهبته الممرضة (ميري)، المتواجدان في المستشفى الخيري المسيحي في القرية البحرينية لمساعدة الفقراء وعلاجهم بالمجان. لِيتجسّد من هذا التمثّيل، ظهور الشخصية المسلمة (يحيى/الإقلف)، الذي يأتي إلى هذه المستشفى الخيري، لتلقي العلاج، فيتعرف بشخصيات هذه البعثة، ويُعجب بسلوكهم الانساني تجاه أهل القرية أو تحديداً تجاه المسلم. ثم يعمل معهم في

---

[1] ينظر: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص406-407.

[2] ينظر: رسم الشخصيات في روايات حنا مينة، ص37.

* ينظر: رواية(ريحانة)، ص27، ورواية(الجسد الراحل) ص6. وهنا نُذكّر بأنّ توظيف تأريخ الاحتلال تجسّد في روايات أخرى أيضاً، ومنها: رواية سلطنة هرمز، للكاتبة العُمانية ريم الكمالي: التي تجسد الاستعمار البرتغالي. ورواية(القرصان)، للكاتب القطري عبد العزيز ال محمود: إذ نجد من خلالها قراءة تاريخية لماضي الخليج العربي من خلال استرجاع أنواع الغزاة على هذه المنطقة من خلال القراصنة.

المستشفى.[1] وتنشأ علاقة حب-لاحقاً- بينه وبين(ميري). ومن هذا الحدث أو العلاقة، يتجسد الآخر الديني، الذي نرصده من خلال الحوار المباشر، مرة بين(القس) و(ميري). ومرة بين (ميري) و(يحيى). ومرة أخرى، بين(يحيى) و(القس).

يدور الحوار المباشر بين القس(تومسون) و(ميري) عن علاقتها، بـ(يحيى)، عندما يسألُهاعن تطور علاقته به، قائلاً لها، ومُجيبة:

- هل هناك أخبار طيبة؟.

- إنّهُ مترددٌ يا سيدي..

- كيف؟! ألم تقولي إنّهُ يمتلك حماساً واستعداداً، لم يسبق له مثيل؟.

- نعم، ولكنك تعرف المحيط المعادي، والمخاوف التي تنزع فجأة في النفوس.. ومسألة الإيمان..

- ألاّ تدركين ما نُعانيه؟!، المستشفى تنزف وتنهار بشكل رهيب، وأمثلة الإيمان المسيحي المتفجرة بين هؤلاء الوثنيين معدومة تماماً!، وأنتم لا تعيِّرون هذه المسألة الهامة انتباهاً مفيداً .. نُريد مسيحيين شجعاناً، متحمسين، نريد قدوات تُفجر هذا العالم الراكد الغارق في التخلف والبلادة)).[2]

يقوم الحوار بين الشخصيتين(ميري، القس) على الوصف والتحليل، ليبرز الجانب المضمر والمخفي من شخصيتهما، الذي يتبيّن عبّر علاقتهما بالشخصية المسلمة(يحيى)، ليكشف حوارهما، طبيعة شخصيتهما وسمتهما. فتظهر أقوال(ميري)، عن شخصية مواربة بعلاقتها بـ(يحيى) غير العاطفية(مسألة الإيمان، إنّهُ مترددٌ)، لتؤكد سمة شخصيتها الدينية. مثلما يكشف الحوار عن أفكار واقوال القس(أمثلة الإيمان المسيحي المتفجرة) عن لغته المتعالية الملئية بالفاظ تقيمية، تُجسد موقفه من المسلمين(هؤلاء الوثنيين، العالم الراكد الغارق)؛ ترسيخاً لسمة شخصيته الدينية. ويأتي هذا التقديم

---

[1] ينظر: الأقلف، عبد الله خليفة، المؤسسة العربية لدراسات والنشر- بيروت،ط1،2002، ص19،15.

[2] المصدر نفسه، ص30.

لتشخيص طبيعة شخصية الآخر، لتمهيد الحدث القادم(نُريد مسيحيين). لنستنتج من هذا التمهيد، أن هناك مخطط ونوايا مضمرة، تسعى(ميري) بمساندة القس لتحقيقها عبّر علاقتها العاطفية، بـ(يحيى). وهذا ما يكشف عنه الحوار، بين(ميري) لـ(يحيى)، قائلة له:

– أنت مستعد لتعلن سرك؟!.

– نعم.

– ستتجه إلى الكنسية وتقول ذلك أمام حشد، ويجري لك التعميد وتنضم إلينا إلى الأبد!.

– نعم.

– وستحمل الصليب في رقبتك، وتجهر بدعوتك..ولن نتحمل نحن أيّة مسؤولية، لم نخدعك، ولم نغريك!. وقد تخرج من المستشفى ومن الكنسية ولا تراني..إنّني لا أعدكَ بشيءٍ. أنا امرأة نذرت نفسي للرب!!)).[1]

يحمل هذا الحوار في طياته مضامين عدة، في تقديم شخصية الآخر(ميري) وإظهارها مرئية لنا، يمكن أنْ نستشف من خلال هذا التقديم؛ تطور الحدث، بنجاح غاية الآخر الديني(نعم)، الذي يكشف مخططهم المضمر(ستحمل الصليب)، ويؤكد سمة شخصيتهم الدينية(إنّني لا أعدكَ بشيءٍ. أنا امرأة نذرت نفسي للرب)، بتمثيلها شخصية مخادعة لإجل غاياته(لم نخدعك، ولم نغريك). فجاء الحوار للإخبار عن نوايا شخصية الآخر الديني وعلاقته بالشخصية المُسلمة(يحيى)، في ضوء الحدث أو غاية الآخر الديني(تنظم إلينا)، الذي يؤطر هذه العلاقة. ومن هذا الحدث، تتطور الأحداث وتتغير علاقات الشخصيات بعضها ببعض، فنجد(ميري) تتحول من راهبة إلى عاشقة بعلاقتها، بـ(يحيى)، مما يُثير سخط وغضب القس، مما يُثير غضبه وحنقه تجاه هذه العلاقة. وهذا

---

(1) المصدر السابق ص38.

ما سيُظهره الحوار الدائر بين(القس) و(يحيى)، حين يُخاطبه بلهجة التوعيد والتهديد طالباً منه إنْ يقنع(ميري) باجهاض طفلهما. قائلاً له، ومجيباً:

– نحن انتزعناك من مستنقع الوثنيين والمجرمين ورفعناك إلى ألق المسيح، صرت تتكلم بلغة لم يحلم أجدادك بمعرفتها، وضعناك في فاترينة ملونة، فإذا بك تُقذرنا وتلوثنا وتدمر أطهر كائن في هذا المكان.. أنتَ حكمتَ عليها الآن بالطرد والعذاب والفضيحة والتشرد!(...).

– بدلاً من أن تلوث هذه المرأة وتفضحها إلى الأبد تخلص من هذه المضغة من اللحم، دعها تتطهر من وسخك وعارك! هيا قم وقل لها ذلك!(...).

- **لا يا سيدي.. لن أفعل ذلك ونستطيع أن نُغادر مستشفاك هذا..**

صاح الآخر على الفور

- **كف يا ولد عن إزعاجي.. إنني قادر على طحنك بطريقة لا تتصورها أبدا.. سانتزع جلدك وأجعلك تهذي وتكلم القطط!!.(...)**
- **أنت مطرود من هنا، وميري ستدخل عملية ما، وتكشط طبقة القذارة التي تكونت .. وأنت ستتعذب كثيرا يا ولد إذا لم تنفذ ما أقول.. أنت لا تعرف أي اغضب يمكن أنْ ينهمر مني!)).**[1]

يكشف الحوار عن جانباً مهماً من سلوك شخصية الآخر(القس)، يُميط اللثام عن خباياه الداخلية، وما كان يتسنى لنا معرفته، لولا استظهاره بحواره المباشر، مع(يحيى)، مما يكشف عن تطور الأحداث، وطبيعة علاقة الشخصيات بعضها ببعض(المضغة من اللحم)، الذي شكّل مدار حوارهما. ليأخذ الحوار بُعداً آخر لترسيخ سمات شخصية الآخر الديني، التي تظهر(القس) شخصية دينية تحاول التقليل من شأن الشخصية المُسلمة(انتزعناك، رفعناك)، ونستشف ذلك، من اقواله ولغته الانفعالية، مما حدا به أن يلجأ إلى لغة العنف والتهديد(طحنك، سانتزع)، وهو سلوك لا يليق بسلوك

---

[1] الأقلف، ص71.

رجل دين أو افعاله الخيرية السابقة مع(يحيى) في مستشفاه.[1] وهذا ما يكشف عن طبيعة علاقته بـ(يحيى) مثلما يكشف هذا، عن شخصيته المواربة، وتبيان طبيعة، شخصية عنيفة دموية، عبّر سوء نواياه تجاه(يحيى)، إسهاماً في الإفصاح عن خفايا نفسه، وعلاقته بنمو الشخصية من خلال الحدث. لُيوظف الحوار، أداةً في تقديم الشخصية تقديماً إظهارياً، تُقدم نفسها بنفسها من خلال أقوالها ومواقفها. مما يسهم في استنتاجنا لكيفية تمثيله آخر دينياً سلبياً.

لقد جاء توظيف الحوار المباشر، كأداة ليقدّم شخصية الآخر الديني نفسه(القس، ميري)، يستظهرها ذلك، أقوالها، ليبرز سماتها ويرسخ صفاتها، ونواياها، وسلوكها، ومواقفها. فاسهم توظيفه في كشف طبيعة الشخصيات وعلاقته بالشخصيات المُشاركة(الشخصية المسلمة)، وفصح من خلال هذه العلاقة، عن جوانبها الداخلية والخارجية، **فـ((الشخصية الروائية بدفع الآخرين إلى الكشف عن جزء من أنفسهم كان مجهولاً حتى الآن، تكشف أيضاً لكلّ واحدٍ منهم جانب من وجودها، لم يكن يستطيع إظهاره إلاّ الاتصال المنبعث من موقف معين)).**[2] من هذا قُدمت شخصية الآخر من خلال سير الأحداث، لنرى سلوكها ونستنتج نواياها المخفية ودواخلها. ليجسد تقديّم شخصية الآخر الديني(البعثة التبشيرية)، هنا، لإبراز تمثيله سلبياً خطراً مُخادعاً، في المنطقة العربية في ظل حدث سياسي(الإحتلال الانكليزي).[3] فاظهر الحوار المباشر ذلك، في إبراز سماته نفسياً وفكرياً وجعلها في نمو وتطور، فمع كلّ حدث جديد نرصدُ سمة للشخصية تكشف أبعادها ونواياها، مثلما كان الحوار عنصراً فاعلاً في تنمية الصراع وتازيم المواقف بين الشخصيات، وسبر أغوار الشخصية.[4] ليجسّد الحوار أحد تشكلات تقديّم الشخصية أو تمثّيل شخصية الآخر الديني.

---

[1] ينظر: المصدر السابق، ص 15–19.

[2] عالم الرواية، رولان بورنوف وريال أوئيليه، ت:نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية– بغداد، ط1، ص136 .

[3] ينظر: الإقلف، ص90.

[4] ينظر: رسم الشخصيات في روايات حنّا مينة، ص36–37.

الوافد الأجنبي:

تُجسّد رواية(زبد الطين) تمثيل الآخر الأجنبي(جون) الوافد، عبّر علاقته بصديقه، القطري (ناصر)، وتتشكل تلك العلاقة من خلال مشروع تجاري بينهما، مشروع استثمار بيت(ناصر)، محلاً تجارياً لهما. فيُظهر الحوار هذا التمثيل أو العلاقة عبّر الحوار المباشر، مرة، بين(ناصر) ووالده. ومرة أخرى، بين (ناصر) و(جون)، لِيقدم كيفية تمثيل شخصية الوافد الأجنبي. ويبدأ تقديم شخصية الآخر الاجنبي في تمهيد وتدرج، عندما يُفاتح(ناصر) والده، بمشروع أو اقتراح صديقه(جون) باستثمار بيتهم، ليجيبه والده، قائلاً :

- **وأنْ خسرت ؟.**
- **لن يحدث، صديقي جون عَمِل في مجال الاستيراد والتصدير في بلاده، وأكد ليّ، أننّا لن نخسر.**
- **وهل يعلم صديقك الغيب؟.**
- **لا، ولكنه أجرى دراسة حول المكان، وأكد أنّ موقع بيتنا تجاري.**
- **ماذا قلت؟ بيتنا؟!(...).**
- **البيت؟، البيت يا ناصر.. ونحن، أين نقيم ؟!.**
- **ليس كلّ البيت، فقط المجلس، من البيت.**
- **وقاطعه بحزم:(...)**
- **قلت، لا.. بالطبع لا.. ثم إنّي لم أسمع، عن أناس استبدلوا مجالس بيوتهم إلى محلات تجارية!.**
- **(...) صديقي جون قال، إنّهُ لن يقبل الشراكة إلاّ إذا فتحتُ المحل التجاري في مكان المجلس)).[(1)]**

يأتي تقديّم شخصية الآخر(جون) بطريقة غير مباشرة من خلال الإيحاء، عبّر أقوال الشخصية(ناصر) عنه، لنتعرف من هذه الأوقوال، عن انفراد شخصية(جون) بميزة خاصة به(عَمِل

[(1)] زبد الطين، جمال فايز، شركة الخليج للنشر والطباعة،ط1،2013، ص11-12.

في مجال الاستيراد والتصدير)، ستتضح أكثر في الحوارات اللاحقة، تكشف مسوغ هذا التقديم الايحائي، بعد إنْ اقتصر تقديمه على البعد المادي(موقع بيتنا تجاري) فقط، للفت الانتباه له، وليضع الشخصية في هذا الإطار، إسهاماً في تسهيل معرفتنا بالتنبؤ بالأحداث المسبقة(لن يقبل الشراكة إلاّ إذا فتحتُ المحل التجاري). وبهذا يكون الحوار مهدّ لمكان الحدث، وبيّن طبيعة العلاقة بين الشخصيات، وكشف عن ظهور شخصية الآخر أيضاً. ونزولاً لرغبة(ناصر) يُوافق والده على هذا المشروع(المجلس فقط)، لنرصد من هذا، تطور الأحداث وتسارعها، راصداً العلاقة بين(جون) و(ناصر)، يُظهرها الحوار المباشر بين الأب و(ناصر)، قائلاً إياه في تأنيب:

- **عودتك إلى البيت وقت الفجر، وأنت تترنح في مشيتك.**
- **أنا، أبداً، مستحيل.. أنا فقط أتأخر لأني أراجع مع شريكي حساب ما تم بيعه.**
- **وتكذب.. رائحة فمك فايحة يا ولد..(...).**
- **اسمع، حالتك هذه لا تعجبني.. إن كنت حقاً ابني تنفذ طلبي.(...).**
- **تترك هذا الشريك الغريب عن عاداتنا وتقاليدنا، وتبحث لك عن شريك آخر)).[1]**

تُقدم شخصية الآخر(جون) من خلال أقوال الأب عنه، لتؤكد سمة من سماته الاجتماعية(الغريب عن عاداتنا)، وتكشف عن موقف الاب من هذه السمة أو الشخصية(تترك هذا الشريك) أيضاً. ويأتي هذا التقديم ليجسد تأثير(جون) على(ناصر) عبّر سلوكاً مرفوضاً(رائحة فمك فايحة). ومن هذا التأثير والهيمنة عليه، يتشبذ(ناصر) بهذه العلاقة ويرفض تنفيذ طلب والده، بحجة شراكة العمل بينهما.[2] ليبدو إنّ هذه الشراكة هي من يُحرك الأحداث ويكشف طبيعة شخصية الآخر، ومسوغ علاقته، بـ(ناصر). يرصده حوار الاب لابنه، بعدما وصله كلام أهل الحي عن العاملة الأميركية في المحل التجاري(المجلس) ، قائلاً له:

- **صديقك؟.**

---

(1) زبد الطين ص16-17 .

(2) المصدر نفسه، ص17 .

- **ما به؟**

- **ما عدتُ أحتمل تصرفاته.**

- **وماذا فعل؟.**

- **أحضر امرأة سافرة لتبيع في المحل، الناس قالت ولم أصدق، قلت لازم أتأكد، الظلم حرام.. ما يجوز، وذهبت ورأيتها، تصدق؟.. لا تضعُ الحجاب على رأسها، والمصيبة الأكبر أنّ لباسها قصير..**

- **وأين المشكلة؟.**

- **يا ولدي هذي ليست من عاداتنا ولا من تقاليدنا.**

- **يا والدي لا يجلب الزبائن إلاّ المرأة، وخاصة عندما يكون الزبون رجُلاً.**

- **ولكنها سافرة وتلبس قصير)).**[1]

يُضيء الحوار ملامح السمات الاجتماعية لشخصية الآخر، فيُقدمها(العاملة) من خلال شكلها الخارجي(لا تضعُ الحجاب، لباسها قصير)، ليبرز هذه السمة، ولِيظهر ثانية موقف الأب من هذه السمة أو الآخر الأجنبي(ليست من عاداتنا). ويأتي هذا الحوار ليدلّ على انجذاب(ناصر) لأفكار أو سمة الاجتماعية لشخصية الآخر(يا والدي لا يجلب الزبائن إلاّ المرأة)، وهو ما يضيء لنا أيضاً، تأثر(ناصر) بشخصية الآخر. وهذا ما ستؤثثه الحوارات اللاحقة. عندما يطلب(جون) منه تتابعياً. قائلاً، أولاً: (ناصر) لأبيه:

–عندي موضوع مهم، صديقي جون يسلم عليك "وتعوّذ والده في نفسه من الشيطان الرجيم"، ويريد، أقصد اقترح اقتراحاً سوف يعجبك.

- **ماذا؟**

- **غرفة من بيتنا.**

---

[1] زبد الطين، ص 23–24 .

- **ماذا تقصد.. يريد الإقامة معنا؟؟.**

- **بالإيجار.. ونغلق باب الغرفة، ونفتح له باباً على الشارع، وأبشركَ.. وكما قلت لك.. سوف يُقيم في الغرفة بالإيجار)).[1]**

ثانياً: آمراً(جون) (ناصراً) :

- **اسمع؟.**

- **ماذا؟**

- **ما رأيك تكلم والدك، يُعطينا غرفة أخرى، وأيضاً نقود.. فكما ترى، نحن في الشهر الرابع وحركة البيع ضعيفة، علينا تسديد رواتب الموظفين المتأخرة، ومصروفات المحل.**

- **بفضل إسرافك المال في القمار(...).**

- **والدي لن يرضى.**

- **بل يجب أنْ يوافق، وكذلك على الغرفة.**

- **غرفة؟**

- **لتقيم فيها البائعة بدل إقامتها في شقة كاملة، علينا التوفير بالاستفادة من إيجار الشقة، ثم أنّ صديقك أحياناً ينتابه الضمأ))[2].**

لِيمدنا الحوار الثنائي المباشر، بمعلومات متتالية من خلال اقوال الشخصية وسيرورةِ الأحداث، تضيء شخصية الآخر الوافد الاجنبي أكثر، بطريقة تدريجية مع الابقاء على عنصر الايحاء في تقديمه، من تركيزه على إظهار بُعده المادي(يُقيم في الغرفة بالإيجار، يُعطينا غرفة، وأيضاً نقود، علينا التوفير بالاستفادة من إيجار الشقة)، لتظهرهُ شخصية مُستغِلة. وتركيزه على إظهار جانبه

---

[1] المصدر السابق، ص 27 .

[2] زبد الطين، ص 28–29 .

السلوكي(القمار، البائعة) أيضاً، ليظهر طابعاً سلوكياً تؤكد على سمته السلبية الاجتماعية التي أكدها موقف الوالد منه. ويأتي تقديم شخصية الآخر من هذا، ليكشف عن كيفية هيمنته على(ناصر). وهذا ما يجسد تمثيل الآخر الوافد الاجنبي سلبياً مرفوضاً.

قُدمت شخصية الآخر من خلال اقوال الشخصيات عنها، وأقوالها، لتستظهر سلوكها وسمتها الاجتماعية، وطبيعتها، بطريقة إيحائية؛ لم تكشف عن الشخصية داخلياً أو خارجياً؛ إظهاراً يفصح عن هذا الجانب، وطبيعتها، فجاءت مؤشراته من خلال الأقوال، لنرصد بعده المادي وسمته الاجتماعية لترسيخ صفات تمثيله سلبياً، لتقديم(جون) شخصية مواربة مُخادعة مُهيمنة تحت غطاء الاستثمار والتجارة. جاء تقديم شخصية الآخر(الديني، الوافد الأجنبي) في النموذجين من خلال ثنائية الحوار الخارجي، استظهر الشخصية من خلال الاقوال، ليبرز سمتها وطبيعتها وسلوكها ومواقفها، فلم يكشف هذا التقديم عن خصوصيتها الذاتية أو سماتها النفسية أو الداخلية أو علاقتها بالواقع الخارجي، فوُظف الحوار أداةً لتقديم افكار جاهزة وضعت على لسان شخصية الآخر. فجاء هذا التقديم بما يُناسب الغاية من إظهارها وتقديمها. وهذا ما جعلنا نستخلص تمثيلها شخصية سلبية مُخادعة(الديني، الوافد) من خلال إظهار أقوالها ومواقف الشخصيات منها، وعلاقتها بالشخصيات.

المحور الثاني: تقديم الشخصية نفسها من خلال أقوالها

الآخر القومي: الاسم

تُقدم شخصية الآخر في رواية(موستيك) من خلال إشكالية اسمه(موستيك)، التي تتشكل بدءاً من ولادة في الكويت، وأصول ترجع إلى إيران، حين جاء والديه منذ زمن بعيدٍ في بداية زواجهما إلى الكويت بحثاً عن فرصة عمل فاستقرا فيها وأنجبا(مصطفى وعلياً)، اللذان يُلقبان بمنطقة سكنهما في الكويت وبين أصدقائهما،بـ(موستيك، وعيلكو) *، ولا يُعرفان بينهم إلاّ بهذه التسمية

* هذان الاسمان(موستيك وعليكو):هما أسماء فارسية مشتقة من الأسماء العربية لهما: مصطفى، وعلي. ورغم إن اسميهما في الجنسية تحمل هذا الاسم العربي إلاّ أنّ الكويتيين من أصدقاءهما، لا ينادونهما إلا بأسماءهما الفارسية هذه. ولابد من القول أيضاً، إن الكاتب يحرص على ذكر لفظة فارسي بدلاً من إيراني.

المتداولة. وبين دلالة مرجع الإسمين المتباينة يتجسّد تمثّيل الآخر، وهذا ما نستنجه من تقديم نفسه(موستيك) لرئيس عمله الكويتي(مانع) في حقول استخراج النفط الجنوبية، مرتان، عندما يسأله:

– " شسمك "؟،.

– " موستيك".

يقول مندهشاً وهو يصرّ إحدى عينيه:

– وشهو؟!، مستيك؟!(...).

–اسم هندي هذا؟. أنت وشجنسيتك؟.

فيرد مبتسماً باسماً:

– أنا كويتي واسمي مصطفى، علوقتي موستيك،

– ها يعني إسم الدلع)).[1]

ما نفهمه من هذا النص أو هذا التقديم المزدوج، إنّ للشخصية اسمين، قدمتْ نفسها بهما، في البدء، بالاسم(موستيك)، بوصفه الاسم المتداول والمعروف به بين أقرانه. وأعادت الشخصية تقديم نفسها ثانية بالاسم(مصطفى)، من مسوغ ردة فعل الشخصية الكويتية(اسم هندي). ولابد من القول إنّ النصَ مبني كلّه في تقديّم الشخصية(موستيك) نفسه بنفسه من خلال الاسم، فالحوار يستظهر الشخصية من خلال حضور اسم(مصطفى)، ومحاولة حجب اسم آخر(موستيك). ودلالة هذا التقديم أو الحجب، تكشف عن إفكار ومشاعر(موستيك)، بتقديم نفسه ثانية، تعبيراً عن شعوره أو رغبته بالانتماء إلى المرجع المكاني، لهذا الاسم(أنا كويتي واسمي مصطفى)، من إدراكه(موستيك)، علاقة الاسم بالاصول والبعد القومي(مصطفى: كويتي، موستيك: فارسي). ومن هذا فالحوار المباشر

---

(1) موستيك، ص 160–161 .

ومن خلال توظيف الاسم، استظهر بُعده القومي(فارسي)، ورغبته بالانتماء إلى قومية هذا المكان (كويتي). ولإبراز هذه الدلالة أو الجانب القومي، وُظف الحوار المباشر بين الشخصيتين من خلال اللهجة الدراجة(الكويتية)، فاستظهرت الشخصيتين مستواها التعبيري الكلامي، فاللهجة تكشف عن السمة الاجتماعية أو البعد القومي أو المكاني للشخصية المتكلمة؛ وعلّة ذلك؛ لخلق خلخلة ومفارقة تحاكي الخلخلة والمفارقة داخل شخصية الآخر القومي. فـ(موستيك) يتحدث باللهجة الكويتية حالة حال الشخصية الكويتي(مانع)، إلاّ أنّ اسمه أو أصوله تُحيل إلى مرجع مكاني آخر أو بُعد قومي مُغاير. مما يتجسد من هذا؛ تمثيل شخصية الآخر(موستيك) شخصية قلقة على اندمجها مع هذا المجتمع أو هذا البعد القومي(عربي)، وتقبلها كآخر قومي(فارسي). ولنستشف من هذا الإظهار، أو التقديم، رغبة شخصية الآخر بالاندماج مع هذا المجتمع (الكويت)، وإدراكه ما قد يجسّد دلالة الاسم (موستيك) من سلب هذا الاندماج. فالشخصية قدمت نفسها بدلالة الاسم المزدوج لتعبّر عن مخاوفها وافكارها وتصوراتها، لأنها أعرف بذاتها ودواخلها ومواقف الآخرين منها. ليتجسّد من هذا تمثيل الآخر القومي، مرفوضاً وسلبياً، على وفق تصوراته المُسبقة.

الاخر الديني: المعتقد

أما الخادمة(فانيش) في رواية(التي تعدّ السلالم)، فتستظهر تقديم نفسها بنفسها، لاقناع، السيد العُمانية إن تختارها للعمل عندها، لهذا تُقدم نفسها من خلال خبرته المهنية في عملها، قائلةً:

– اسمي فانيش. أنا من أثيوبيا. عملتُ في السعودية مدّة خمس سنوات، وفي دبي أقل من سنة. أجيدُ الطبخ وغسل الملابس وكيّها، ولديّ خبرة في التنظيف والاعتناء بالأطفال.

– لكن مدام! (...).

– يُهمّكِ أن أُصلّي؟(...).

– بالتأكيد لا يُهمّني(...).

– لكن على ذكر الصلاة. ما هي ديانتك؟.

– أنا مسيحية. دخلت الإسلام في السعودية.

دُهشتُ كثيراً من الطريقة التي قالت بها جملتها تلك)).[1]

يُوظف الحوار هنا، أداةً، لتعبير عن الانطباعات والافكار التي تكونت لدى شخصية الآخر الوافد الديني(المسيحي) لشروط أو متطلبات العمل في الخليج، وهذا ما نستنتجه من خلال طريقة تقديمها لنفسها، باستظهار مدة خدمتها في الخليج العربي(السعودية، الإمارات). ولا نستنتج هذه الدلالة، إلاّ عندما تُقدم نفسها عبّر المعتقد الديني؛ بإجابة ثنائية مزدوجة، مشحونة بمؤشرات إيحائية ودلالية مقصودة، لتعبّر من خلاله، عن أبعادها النفسية والفكرية، والاقتصادية أو الاجتماعية فنستنتج بدءاً، حرصها على إبراز معتقدها الديني(أنا مسيحية)، تعبيراً عن تمسكه به، وعن لا مُمانعتها من التنازل عنه، لارضاء معتقد مخدومها(دخلت الإسلام في السعودية) أيضاً، تعبيراً عن حاجتها لهذا العمل(مادياً). ليضعنا هذا التقديم، أمام شخصية مزدوجة قلقلة على مستقبل عملها وعلى معتقدها أيضاً، تمثيلاً لشخصية الوافد الديني، مُهمينا عليه مغلوباً على أمرها، ومُدركاً لشروط العمل في هذا المجتمع أو في بلدان الخليج العربية.

إن الحوار المباشر في هذين التقديمين(موستيك)، و(فانيش)، وُظف من أجل تمكين شخصية الآخر، من التعبير عن ذاته، وآرائه ورؤاه، وتصورته، تجاه وجودها في الخليج العربي؛ لرغبته بالاندماج والقبول به، مثلما يُريد هذا المجتمع. واشتركا النموذجين، بذات الدلالة والوظيفة، من ثنائية أو ازدواجية الاسم والمعتقد، لتقديم الشخصية نفسها بنفسها، تعبيراً عن شخصية قلقلة غير مستقرة، مزدوجة الدلالة. لهذا يعدّ الحوار الطريقة الأنسب لتقديم الشخصية؛ لعرض دواخلها وافكارها ورؤاها وإظهارها من خلاله.[2]فجاء الحوار بتقديم الشخصية نفسها بنفسها، أكثر إظهاراً لحيويتها وحضورها، وأشد تفاعلاً مع واقعها الخارجي، وعرض دواخلها طبيعتها وسماتها. مما اسهم هذا التقديم، في جعلها تروي نفسها بنفسها، تكشف عن مستوى وعيها الإدراكي، عبر تقديم نفسها من خلال الثنائية

---

[1] التي تعدّ السلالم، ص 43- 44.

[2] ينظر: بنية النص الروائي، ص190-192.

أو الازدواج، الاسم أو الديانة، وهو ما منحها التحليل والتبرير في تقديم نفسها بنفسها، فالشخصية أعرف بمداليل هذا التقديم. مما جعلنا نتفاعل ونتعاطف معها. وهذا ما أبرز علاقة تقديم الشخصية بالاسم أو المعتقد، بوصفهما جزءاً من كينونة الشخصية وتمثيلاتها. إضافة إلى أن هذا التقديم(الاسم، المعتقد) كشفت عن كيفية تمثيل الآخر.

المفصل الثاني: تقديم شخصية الآخر بالدلالة

نرصد في هذا المفصل تقديم شخصية الآخر بالدلالة، في محورين، محور دلالة الفعل، ومحور دلالة الملامح والشكل الخارجي، لتستظهر الشخصية من خلالهما نفسها بنفسها. فتقدم الشخصية في المحور الأوّل، من دلالة الفعل، في رواية(الغرفة 357) للكاتب الإماراتي علي أبو الريش. ورواية(طيور التاجي) للكاتب الكويتي، إسماعيل فهد إسماعيل. أما الثاني، من دلالة الملامح الخارجية. رواية(أوراق طالب سعودي في الخارج) للكاتب السعودي، محمد بن العزيز الداود. ورواية (الأحمر والأصفر)، للكاتبة العُماني، حسين العبري.

المحور الأوّل: دلالة الفعل:

الآخر الوافد

ترصد رواية(الغرفة 357) وجود العمالة الوافدة بالتمركز والهيمنة في مدينة الإمارات العربية، من خلال عين وإدراك، الشخصية(أبو أحمد)، عندنا يبصر لأوُّل مرة شوارع مدينته، بعد التحولات الاقتصادية والاجتماعية التي شهدها بلده متأخراً، فيبصرُ مكاناً جديداً عليه، ليتابع الراوي حركته وعينه وردة فعله(أبي أحمد) لرصد ذلك، المشهد المكاني المرئي، لشارع مدينته، قائلاً: **((استقل سيارة ليذهب إلى ميدان عبد الناصر.. أو الذي كان هكذا قبل أن تتغيّر الألوان والأشكال.. في الطريق إلى الميدان العريق غاصت السيارة "الصني"، الصغيرة في غيمة بشرية هائلة، ملونة بأنصاف وأطياف من الوجوه واللغات، ولم تغب إلاّ اللغة العربية والعقال.. يبدو المشهد أمام أبي أحمد غرائبياّ صادماً، يشعرُ كأنهُ كائن جاء من أكوان بعيدة أو انّهُ زائرٌ يأتي من أصقاع الهيمالايا.. قيامة مرعبة، تغط أجساد البشر تحت جحيم شمس يسطو على الرؤوس كأنه الأبابيل.. قال متحسراً يا أوغاد.. كيف اعتقلتم العقال، وحاصرتم قيمه وشيمه في فراغ النهايات**

القصوى(...) النساء هنا كثر، وعيون الرجال لا ترتفع أعلى من الردفين، فالسيقان تمرّ كغابات نهرية متساقطة من أثر سيل عارم.. والأكتاف تتدافع طرفاً بطرف، وعندما يصطدم رجل برجل تخرج كلمة "sorry" غاصة، وعندما يضرب رجل كتفه بكتف امرأة تبدو الابتسامة عريضة زاهية زاهية(...) تسمّر، وعيناه تسبحان في فضاء نسائي عارم)).[1]

إن هذا النص يكشف عن تحولات واقع المدينة من خلال الكشف عن طبيعة الشخصية المُهينة عليه، من هذا، أهمية ودلالة تُقديم شخصية الآخر(العمالة الوافدة) في هذا المشهد المكاني تقديما إظهارياً من خلال حركته وسلوكه وشكله ولغته، فتوظف الأفعال(غاصت السيارة، لم تغب)، لاستظهار ذلك، لتُشخص طبيعة شخصية الآخر(المتعدد الجنسية). من إبراز سمتهم الاجتماعية، من خلال لون بشرتهم، ولغتهم(ملونة بأنصاف وأطياف من الوجوه واللغات)، تُفردهم وتُميزهم، تعبيراً عن حضورهم وهيمنتهم على المشهد المكاني، لكثرتهم العددية وتمركزهم. وتضيء جانباً من سلوكهم (عيون الرجال لا ترتفع أعلى، الأكتاف تتدافع طرفاً بطرف)، كشفاً عن تغير عادات وسلوك المكان الاجتماعية من هيمنة ومركزية هذه الشخصية. وحُمل هذا النص بدلالة الفعل ليؤكد سمة شكلت جانباً اساسياً في تقديم شخصية الوافد، وهو، هيمنة سمته الاجتماعية وجانبه السلوكي، من كم حضوره، وغياب شخصية المواطن الأصلي. لنستنتج أنّ استظهار شخصية الآخر من خلال حركتها وسلوكها، تناسب مع المشهد المكاني المفتوح المرئي. وهذا الاستظهار، جعلنا نستشف من دلالة الفعل، من دون إنْ يُخبرنا بطريقة مباشرة، مما جعل الشخصية مرئية أمامنا، حيوية ومتفاعلة مع محيطها. لنستخلص من دلالة الفعل، مسوغ تقديم شخصية الآخر الوافد من هذه الطريقة، لتمثيله تمثيلاً سلبياً، من خلال الحكم التقيميّ(يا أوغاد.. كيف اعتقلتم العقال، وحاصرتم قيمه).

الآخر القومي

أما دلالة الفعل في رواية(طيور التاجي) فتستظهر الآخر القومي، الضابط العراقي العسكري (أيمن)، في رصد مُعاملته للأسرى الكويتيين الأربعة(بدر، وفهد، وجعفر، وغالب)، من سجن

[1] الغرفة 357، علي أبو الريش، دار الكتاب العربي- بيروت،ط2009،1، ص11-12.

معسكر التاجي في بغداد مركز تدريب الجنود العراقيين، السجن الأخير لهم، الذي خصّص فيه منزلٍ صغيرٍ لهم سجناً، ليكونوا في عهدته(أيمن). وهذا الرصد يكشف عنه الشخصية الساردة(كويتي)، وهو يرصد ردة فعل الضابط العراقي(أيمن) عندما يتصل به مكتب الاستخبارات العراقية لابلاغه عن زيارة مفاجئة للسجن، لتفقد عهدته، الاسرى، قائلاً: في وصفه، كيف((**أرتج قلب أيمن في صدره. ما الذي يضمرونه. تساءل. خير.السيد العميد يطلبك الآن. حاضر. اقفل الخط. معضلته لا تكمن في كونه مطلوباً للمثول بين يدي العميد(...) جزع أيمكن يكمن باحتمال وجود موفد من طرف مديرية الاستخبارات المركزية، ضرورة الاطمئنان لأوضاع العهدة. جزعه الأشد مترتب عن وجود الحاسوب حوزة العهدة(...) مداهمة الوقت وضرورة استعادة الحاسوب فوراً، توّجه للأرض الخلفية، لا أحد من رجال العهدة في الجوار. يجزم بأنهم يلتّمون في غرفة معيشتهم حول الحاسوب، ارتدى زيه العسكري على العجل(...) أحاول اعيده لكم.أضاف. احتمال تفتيش. غادر سريعاً (...)عسى عقيد الاستخبارات لا ينتبه لمسألة الطيور ،لا يحتج على زراعة أرض خلفية أو وجود إبريق لإعداد الشاي(...) العميد ومرافقه لم يتريثا عنده، عبرا بوابة العهدة داخلين، الضابطان الملازمان إضافة للعريفين المرافقين(...) حثّ خطوهُ بعدما سبقهُ الآخرون لغرفة المعيشة، ازدحام المكان، تفاجأ برؤية الأربعة العهدة لابسين زي السجناء الذي وصلوا به لهنا)).[1]**

ترصد دلالة الفعل(ارتج، جزع)، تقديم شخصية الآخر(أيمن) من خلالهما، كشفاً عن ارتكابه تصرفاً ينتهك عمله الرسمي، بوصفه ضابطاً عسكرياً مع عهدته من الاسرى الكويتين، تستظهره دلالة الأفعال (استعادة الحاسوب،ارتدى زيه، لا ينتبه،لا يحتج، وجود إبريق، لابسين زي السجناء) تعبيراً عن خوفه وقلقله، لتبرز من دلالة هذا، أو الأفعال، جانباً مهماً واساسياً في تمثيل شخصية الآخر القومي العسكري(أيمن)، وهو، طبيعة جانبه الانساني الخُلقي، الذي يُبرر خوفه ويكشف عن انتهكه لواجبه المهني، ويبيّن سلوكه وموقفه وعلاقته أو مُعاملته للاسرى الكويتين، مُعاملة ندية. لنستنتج من هذا الاستظهار، تمثيل شخصية الآخر القومي ايجابياً. فهذه الأفعال استظهرت سلوك الشخصية ومواقفها، فجعلتنا نراها ونستشف من خلالها كيفية تمثيل شخصية الآخر القومي ايجابياً.

---

[1] طيور التاجي، إسماعيل فهد إسماعيل، منشورات ضفاف– لبنان،ط2014،1 ص227–228.

جاء هذا التقديم الإظهاري من دلالة الفعل في النموذجين(الوافد المتعدد الجنسية، القومي العسكري)، لاستظهار سلوك شخصية الآخر وطبيعتها وسمتها؛ ليُبرر الحكم التقيميّ(السلبي، الايجابي)، ويجنب المُقّدم أيّ موقف أو رؤية مسبقة، تشكك بحيادية وموضوعية تقديمه للمُقدم، الآخر(الوافد، القومي)، بوصفه تمثيلاً سردياً، يعكس واقعاً اجتماعياً وسياسياً يخص الخصوصية المحلية لهذا الواقع؛ لأنه وردّ تقديمه من خلال حدث اجتماعي وسياسي. فتقديم شخصية الآخر الوافد تمثيلاً سلبياً، تشكلت، من سياسية استقطاب العمالة الوافدة بهذه الكثرة العددية في المدينة، وتغيب المواطن أو هشاشة حضوره، رؤية غايته نقد سياسة هذا الاستقطاب.أما مسوغ تقديم شخصية الآخر القومي، العسكري(الضابط العراقي) تمثيلاً ايجابياً، من استظهاره بدلالة الفعل، لحساسية الموقف السياسي والاجتماعي بين العراق والكويت، ومصير الأسرى الكويتين في ظل ذاكرة حساسة بذكرى الاجتياح. فوظفت دلالة الفعل، لإبرز الموقف الشخصي الانساني للشخصية العراقية –وإن تمثلت بالرتبة العسكرية–، لفصلها عن موقف الحكومة العراقية بتمثيلاتها –آنذاك–. ومن هذا، كان استظهار شخصية الآخر، فجعلنا نستخلص سلوكها ومواقفها وعلاقتها وتفاعلها مع الواقع المحيط بها. وكيفية تمثيلها، من دون تدخل شخصية ساردة أو راو، وإخبارنا بتقرير واقع ما.

المحور الثاني: دلالة الملامح الشكلية:

الاخر الديني: القومي

تُقدّم رواية(أوراق طالب سعودي في الخارج) شخصية الآخر الديني(المسلم) من خلال وجوده في نيوزيلندا. ويتخذ هذا التقديم الموقف الغربي تجاه الشخصية الاسلامية بعد أحداث11 سبتمبر، مبرراً في تمثيل شخصية الآخر الديني من خلال ملامحه أو مظهره الخارجي، لاستظهار الموقف المُسبق من هذه الشخصية. ويجسّد تمثيل الآخر، الطالب السعودي(محمد)، من خلال زيارته لمدينة نيوزيلندا لغرض تعلم اللغة. ولعل العنوان يُشير إلى البنية الكلية للنص، الذي يجسد شكلاً من أشكال تقديم الشخصية، بتعريفنا بالمرجع المكاني للشخصية(السعودية)، وسبب وجود الشخصية (طالب)، وإطار المكان الذي يؤطر الإحداث(الغرب). وبهذا يكون هذا التقديم مهدّ وهيئ استظهار الشخصية. ليُقدم(محمد) نفسه بنفسه، من مسوغ، ما تعرضه له من موقف في أوّل نزوله في مطار أوكلاند النيوزيلندي، قائلاً:((**نزلتُ من الطائرة، وفي يدي حقيبتي اليدوية، ورقة لابد من تعبئتها في الطائرة قبل الوصول، لكي تفتح لك هذه الدولة أبوابها، سرتُ في المطار أتبع الركاب القادمين**

لأضمن سرعة الوصول. بدأتُ ألحظُّ النظرات المتشككة الموجهة إليّ من الركاب وموظفي المطار، لم أكن متعجباً، فعندما تكون ملامحك عربية، وملتحياً ومرتديا معطفاً أسود، فالتهمة ثابتة عليك لا محالة(...) ففيها إحساس بأنّي(مشتبه به) وهذا كاف!. بعد أنْ أخذتُ حقيبتي، أقبل رجل أمن ومعه كلب، جعله يشتم حقيبتي(...) تبسمت في داخلي، وأنا أشعر بمرارته، ففي نظره أنا مشروع إرهابي جدير بتوقيفه والتحقيق معه، ولكنه وللأسف لم يجد دليلاً يُثبت به نظريته(...)عندها استوقفني أحد الضباط وسألني عن ورقة الدخول التي قمت بتعبئتها في الطائرة، مددتها له برهبة، نظر إليها بسرعة ورفع عينيه نحوي بنظرة أشعرتني بأنَّني أحمل مرضاً معدياً، ووضع علامة(x)، حمراء على الورقة وناولني إياها وهو يبتسم ابتسامة الظفر، وكأنَّ عينيه تقول والآن:(أخيراً أوقعت بك)(...). قادني عبر ممرات طويلة، والنظرة الصارمة لا تفارق عينيه، لدرجة أنَّ كلَّ الناس يتحاشون المرور بنا خوفاً من هذا المجرم الخطير)).[1]

نجد شخصية الآخر(محمد)، تقدم نفسها من توظيف الملامح الشكلية، لما يكشفه هذا التقديم، من إبراز بُعده القومي، بوصفه آخر دينياً(ملامحك عربية: مسلم)؛ ليمط اللثام عن الموقف المُسبق للشخصية الغربية تجاه هذا الآخر الديني عبّر الملامح (مشتبه به). أيْ إنّه تقديم يتسم بشيءٍ من الموضوعية، من خلال دلالة هذا الاستظهار. فهذا الكشف والاستظهار، ما كان يتسنى له إن يُبرز هذا البعد، لولا اصطدام(محمد) بموقف المحقق الغربي منه. وهو، ما يجسّد وجه من وجوه تمثيل الآخر القومي الديني، عندما يكون خارج بلده أو خارج ثقافته، تمثيلاً سلبياً مرفوضاً وخطراً. من هذا التمثيل، يأتي هذا التقديم لِيكشف عن أبعاد شخصية الآخر القومي، النفسية والفكرية(لم أكن متعجبا ، تبسمت في داخلي، أشعر بمرارته) تعبيراً عن مشاعرها وافكارها الداخلية تجاه هذا التمثيل، مع الحرص على إبراز الموقف الغربي منه(مشروع إرهابي)، تمثيلاً لتجسيد الآخر الديني مُهيمِناً عليه بإحكام مُسبقة التنفيذ، شخصية مُضطهدة ومُدانة(المسلمة)، تعاني مُشكّل بعلاقتها الخارجية، وفقاً لرؤى ومواقف مُسبقة منها. لنستشف من هذا التقديم، إن شخصية الآخر القومي الديني(محمد)، شخصية مُدركة وواعية بواقعها الخارجي والعوائق التي تحيط بها، جراء المواقف المسبقة تجاه بُعدها

[1] أوراق طالب سعودي في الخارج، محمد بن العزيز الداود، مكتبة العبيكان– الرياض،ط4،2009، ص 13–14.

القومي أو الثقافي. وجاء هذا التقديم، ليعبّر عن موقف الغربيين منها أيضاً، ليعكس دواخلهم ومشاعرهم المليئة بالخوف والريبة تجاه هذا الآخر أيضاً.

الآخر القومي

يجسّد(وليد)، الطالب المصري في إحدى مدارس القرى العُمانية، شخصية الآخر في رواية (الأحمر والأصفر)، إشكالية مُغايرة في تمثيل الآخر القومي، ويتم رصد تمثيله، من دلالة الزي العُماني الذي يرتديه؛ لأن(وليداً) مُلزمٌ ومجبرٌ على ارتداء الزي العُماني الرسمي في المدرسة، وهذا ما يقرّ به الشخصية الساردة أثناء تقديمه(وليداً)، قائلاً:**((كانت المدرسة تُجبر تلاميذها أنْ يلبسوا زيّاً موحداً: دشداشة بيضاء وكمة على الرأس ولأنَّ وليداً مصري فانّه كان غريباً إلى حد كبير في الدشداشة)).**[1] ليُؤطر تقديم شخصية الآخر(وليد) من خلال المكان الرسمي (المدرسة)، ليستظهر تمثيله، من دلالة الفعل(يلبسوا) الذي، يُفسر لنا سبب ارتدائه، لزي العُماني الرسمي(دشداشة بيضاء)، فيضيء من خلاله، بُعده القومي(مصري)، وسمته الإجتماعية(غريباً)، أو وفرادته وتميّزه عن إقرانه من التلاميد العُمانيين. ليُمهدّ بهذا التقديم، أستظهار موقف الشخصية العُمانية من زُملائِه تجاه هذا التمثّيل بالزي الشعبي العُماني(وليد)، بوصفه آخر غير مُماثل لهم، وإنْ التزم بزيّهم. في المشهده الآتي، قائلاً:**((كان الرائج أنْ يلبس التلاميذ ملابسهم الرياضية تحت دشاديشهم.. بيد أنْ وليداً الجاهل بثقافة البلاد والمعتاد على أنماطه السلوكية المختلفة في بلده البعيد الأكثر انفتاحاً حينها، كان قد أحضر ملابسه الرياضية في حقيبته(...) خلع إزاره أمام الآخرين لأنّهُ كان يلبس ملابسة الداخلية، ثم لم يعرف بعد ذلك ما حصل، فقد قهقه الجميع وابتدؤوا في إثارة أصوات ناقمة ومستهزئة، فاعتلتْ خدي وليد حمرة إضافية حين تأكد أنّهم يسخرون من لباسه)).**[2]

ومن طريقة تقديمه بدلالة الفعل(كان الرائج أنْ يلبس)، يعُرفنا بسلوكه(أحضر، خلع)، ليبرز بُعده القومي وسمته الاجتماعية أكثر(الجاهل بثقافة البلاد)، إضاءة لإختلاف مرجعه المكاني. مثلما يُوظف الملامح الشكلية(فاعتلتْ خدي وليد حمرة إضافية) لإضاءة بُعده النفسي، وبُعده الفكري

---

[1] الأحمر والأصفر، حسين العبري، مؤسسة الانتشار العربية،ط1، 2010، ص37.

[2] المصدر نفسه، ص 37– 38.

(تأكد أنّهم يسخرون)، لإبراز فرادته، مما يضفي هذا التقديم، الجانب الذاتي، لشخصية الآخر القومي، لذلك يُعَدُّ تقديم الشخصية من خلال ملامحها وملابسها جزءاً من بنائها وكشفٍ لبُعدها الثقافي والاجتماعي والمكاني.[1] لنستنتج من هذا التقديم من دلالة الفعل(يلبسوا، يلبس،)، أنه يبيّن المميزات الاجتماعية، والنفسية والفكرية، الخاصة بالشخصية التي تمنحها الفرادة والخصوصية، مبرراً لتقديمها، لكشف إشكاليتها، وتكشف لنا عن قدرتها الواعية بمشكلها. وتحليلها لموقفها. ليكون تقديمها عبّر الزي اثقافي، وسيلة لتعبير عن تمثيلها آخر قومي مُهيمن عليه، من إلزمه بتمثيلها بمظهر أو زي لا ينسجم معها(تُجبر).

جاء تقديم الاستظهار، لشخصية الآخر، في النموذجين(الآخر الديني، الآخر القومي)، عبّر الشكل الخارجي(الملامح، الزي)، بوصفه جزءاً من كينونة الشخصية، ووسيلة لاستظهار دواخلها وافكارها أو المواقف وسلوك الآخرين معها، وإشكاليتها؛ لنستخلص أن تقديم الشخصية من خلال شكلها الخارجي ليس غايتها تعريفنا بهذا الشكل أو الملامح، أنما للكشف عن افكار ورؤى ومشاعر جسّدت شعورها وتمثيلها آخر. وهذا ما جعل الشخصية غير ساكنة ومتفاعلة مع الحدث أو ما يحيطها.

إن تقديم شخصية الآخر في المبحثين جاء من خلال مسوغ مصدر التقديم أو المُقدم، فجسد التقديم الإخباري تقرير وإخبار عن قضية أو ظاهرة اجتماعية تخص المجتمع المحلي، فكان الإخبار عنها من خلال وصفها وسردها، لرصد واقع ما، بتناقضه، وانتقاده وإبطاله؛ بغية اصلاحها. أما التقديم الإظهاري فجاء للكشف والإظهار عن خصوصية وذاتية شخصية الآخر، من خلال استظهار افكارها ومشاعرها وسلوكها، وتصورتها ومواقف الآخرين منها. من هذا، نستخلص أنّ الغاية من التقديم تبرر طريقة المُقدم.

---

[1] ينظر: علم السرد، ص137.

الفصل الثالث

المبحث الأول: المفارقة الزمنية

الاسترجاع الداخلي

الاسترجاع الخارجي

المبحث الثاني: الحركات الزمنية

أولاً. حركتا تسريع الزمن

ثانياً: حركتا إبطاء الزمن

المبحث الثالث: لتواتر السردي:

الحكاية التكرارية

يُشكُل الزمن عنصراً من العناصر المكونة للنص السردي، بوصفه أحد آليات تشكّل هيكله وبنائه فهو((**طبقة بنيوية من طبقات القصة(الخطاب)، ومثلها في ذلك مثّل اللغة، فالزمن لا يوجد فيها إلاّ بشكل نظام))**،[1] لأنّ((**طريقة بنائهُ تُكشف تشكّيل بنية النص، والتقنيات المستخدمة في البناء، وبالتالي يرتبط شكلّ النص الروائي ارتباطاً وثيقًا بمعالجة عنصر الزمن))**.[2] لذلك؛ تعدّ دراسة الزمن السردي ضرورة؛ ليس بوصفه مكوناً أساسياً من مكونات بنيّة النص السردي، ولا بوصفه هيكلاً تقوم عليه هذه البنيّة فقط، إنما بوصفه عنصراً يُؤثر على العناصر السردية الأخرى وينعكس عليها داخل النص السردي أيضاً؛ إذْ((**يعدّ الزمن بحركته وانسيابه وسرعته وبطئه، هو الإيقاع النابض في الرواية. فالسرد زمن، والوصف في بعض حالته زمن، والحوار زمن، وتشكّل الشخصية يتم عبر الزمن، أيْ أنّ كلّ ما يحدث في الرواية من داخلها خارجها يتم عبر الزمن ومن خلاله))**.[3] ومن هذا، فوظيفة الزمن لا تتجسّد بالوظيفة البنيوية فقط، إنما من التعبير عن رؤية وموقف الروائي تجاه واقعه الخارجي من خلال تقنيات الزمن التي يستخدمها داخل نصه لبناء عالمه الروائي.[4]

يتجلى الزمن الداخلي في النص السردي إلى زمنين: زمن القصة(الأحداث)، وزمن الخطاب (تشكّل الأحداث). فزمن القصة، هو الزمن الذي وقعت فيه أحداث الرواية، الذي يُحدد بنقطة وينتهي بنقطة. أمّا زمن الخطاب(السرد)، هو الزمن الذي يُشكل كيفية ظهور هذه الأحداث، بوصف الزمن بنية داخلية تحدد طبيعة ومنطق هذه الحركة.[5] غيّر إنّ تشكّليهما في النص السردي مختلف أحدهما عن الآخر، فزمن القصة وأحداثها زمن تتابعي خطي أحادي متوازن، بينما زمن الخطاب متعدد الأبعاد متشظي، يمكن أن يرجع إلى الوراء أو يتقدم إلى الأمام.[6]

---

(1) ينظر: مدخل إلى التحليل البنيوي للقص، رولان بارت، ص 54 .

(2) ينظر: بنية الشكل الروائي، ص 107.

(3) الزمن في الرواية العربية، ص 34-35.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص30-34.

(5) ينظر: الزمن في الرواية العربية، ص29 – 30.

(6) ينظر: بناء الرواية،ص37. تحليل الخطاب الروائي،ص76. بنية النص السردي،ص73. المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث،ص350.

والمهم في دراسة الزمن هنا، دراسة زمن الخطاب(السرد) الداخلي، إذ((**إنّ الأحداث التي يتم نقلها في النص ليست هي المهمة، وإنما الكيفية التي استخدمها السارد لِيُطلعنا على تلك الأحداث، فإذا اعتبرنا القصة[المدلول] هي الدلالة، فالخطاب[الدال] هو التركيب والإنشاء**)).[1]

ويعدُّ الشكلانيون الروس من الأوائل الذين التفتوا إلى دراسة زمن الخطاب، ونظّروا لمفهومه اعتماداً على تميزهم(توماشفسكي) بين المتن الحكائي(نظام الأحداث) والمبنى الحكائي(نظام الخطاب)،[2] فلم يهتموا بطبيعة ظهور الأحداث(المتن الحكائي)، إنما بالعلاقات التي تربط أجزاء هذا الظهور.* ومن هذه الثنائية الزمنية المتوازية(القصة/الخطاب)، درس جان ريكاردو، الزمن، ليعرض أنواع العلاقات التي تنشأ جراء التوتر أو اللا تطابق بين النظامين.[3]

وشكّل هذا التصور نهجاً تعامل مَنْ تبعهم(الشكلانيين) من الدارسين والنقاد لدراسة الزمن السردي الداخلي، ومنهم(تودوروف) و(جيرار جنيت)، أيْ من حيث هو مبنى حكائي ومتن حكائي، بدراسة الترتيب الزمني من((**مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة**))،[4] حيث التطابق الزمني بينهما غير وارد دائماً، فينتج عنه ثلاث علاقات زمنية: أولاً، المفارقة الزمنية(الاسترجاع، الاستباق). ثانياً، علاقة المدة(الخلاصة، الحذف، الوقف، المشهد)، ثالثاً، علاقة التواتر(الحكاية التفردية، الحكاية التكرارية، الحكاية الترددية).[5] ومن هذا يُمكننا القول بأنّ تصورات النقاد لزمن السردي الداخلي، تكاد تكاد تتقارب في التنظير لعلاقاته ومستوياته على أساس التميّز والاهتمام بالتنافر بين الزمنين.

وبما إنّ هدف الدراسة تشخيص تمثّيل الآخر سردياً من خلال الزمن السردي الداخلي في

---

[1] الزمن في الرواية العربية، ص 42.

[2] ينظر: نظرية المنهج الشكلي، ص 180.

* لمزيد من التنظير عن الزمن السردي، يُنظر: بنية الشكل الروائي، ص106-118. و: تحليل الخطاب الروائي، ص60-85. و: بناء الزمن في الرواية العربية، ص 20-50.

[3] ينظر: بنية الشكل الروائي، ص 116.

[4] خطاب الحكاية، ص 59.

[5] ينظر: الشعرية، ص49. و: خطاب الحكاية، ص 129-130. و: نظرية السرد، ص 128.

نماذجنا قيد الدراسة، فسندرس الزمن في إطار الترتيب الزمني لعلاقة التنافر بين زمن الخطاب وزمن القصة، وما ينتج عن هذا، من علاقات زمنية ثلاث، في ثلاثة مباحث، بما يتوافق مع متطلبات بحثنا أو النص الروائي الخليجي وتمثّيل الآخر من خلاله. بتبني آراء(جيرار جنيت) ومن أعتمد عليه من آراء مَنْ سبقوه، ومَنْ جاء بعده، والأخذ بآراء الباحثين والنقاد من أدلو بآرائهم في هذا الجانب.

من ذلك سندرس الزمن الداخلي من علاقاته الزمنية الثلاث، لثلاث مباحث: الأوّل، المفارقة الزمنية(الاسترجاع). المبحث الثاني، المدة الزمنية(حركتا تسريع الزمن، وحركتا تبطئته). والمبحث الثالث، التواتر(الحكاية التكرارية)

المبحث الأول

المفارقة الزمنية: الاسترجاع:

إنّ الكاتب يبني عالمه السردي بما يراه يتوافق مع غايته لتشكيّل هذا البناء، وإحدى هذه الغايات إخضاع بناءه لمنطق شخوصه وأحداثه. ونستدلّ على هذا، من الخرق الحاصل لترتيب الزمني، بين زمن نظام القصة وزمن نظام الخطاب، الذي لا يتطابق زمنياً في النص السردي– في أغلب الأحيان–، مما ينتج عن هذا التنافر، علاقة تُسمى بالمفارقة الزمنية.[1] يتوخاه الكاتب لوظائف تنهض بها في النص. وهذه العلاقة، هي تغيرات زمنية، فـ((**في الرواية الحديثة تعتمد على الحكاية المتعددة الأبعاد والاتجاهات الزمنية وبالتالي يلجأ الروائي لتجاوز التعددية الحكائية في زمن الخطاب أحادي البعد، إلى المفارقات الزمنية باعتبارها انحرافات يقوم بها الراوي حين يقطع زمن السرد لتجسِّيد رؤية فكرية جمالية**)).[2] وهذا يعني إنَّ الانحراف بالزمن الداخلي مقصودٌ. إضافة إلى أنّ((**غياب الترتيب الزمني من القصة المتخلية يكشف عن القيمة الكاملة لترتيب آخر(...) هو الترتيب السردي**)).[3] بوصف المفارقة الزمنية تسّلم ضمنيًا من هذا الخرق الزمني لوجود((**نوع من درجة الصفر التي قد تكون حالة توافق زمني تام بين الحكاية والقصة**)).[4] وهذه العلاقة لها تشكّلاتها، وإحدى هذه التشكلات خرق الزمن بحكاية مقطوعة، تحمل مضامينها الخاصة بها.

ومن هذا يُمكن الحديث عن زمن ثانٍ وقصة ثانيةٍ، مقطوعة عن زمن وقصة سرد القصة الأولى. ويكون، أمّا بالرجوع إلى أحداث تعود إلى الماضي، وهو ما يُسمى بالاسترجاع بوصفه((**من وسائل التذكير أو التعريف، التي يلجأ إليها الراوي ليُكمل حلقات السرد المفقودة ، أو ليسلط الضوء على بعض الجوانب المظلمة في سرده، فيستحضر فيه وعي المشاهد والشخصيات والأقوال**

---

(1) ينظر: خطاب الحكاية، ص51 .

(2) الزمن في الرواية العربية، ص 183.

(3) قضايا الرواية الحديثة، جان ريكورد، ت: صلاح صباح الجهيم، دار الشؤون الثقافية– بغداد،1997، ص 168.

(4) خطاب الحكاية، ص 51.

والأفعال)).[1] أو تتقدم بأحداثها إلى المستقبل، وهو ما يسمى بالاستشراف، بوصفه((**ذكر الحوادث والأقوال والسلوكيات قبل وقوعها ومن ثم فهو استباق زمني يُخبر القارئ بما سيقع صراحةً بالنص عليه، أو ضمناً بالإيحاء من خلال السياق بما ستؤول إليه الحوادث والشخصيات)).**[2]

وهناك آليتان سرديتان ترتبطان بالمفارقة الزمنية، هما: المدى الزمني والسعة الزمنية، وكلاهما من اجتراح(جنيت)، ويعني بهما، بقوله:((**يمكن المفارقةَ الزمنية أنْ تذهب في الماضي بعيداً كثيراً أو قليلاً عن اللحظة الحاضرة، أيْ عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية. سنسمي هذه المسافة الزمنية مدى المفارقة الزمنية، ويمكن المفارقةَ الزمنية نفسها أنْ تشمل أيضاً مدة قصصية طويلة كثيراً أو قليلاً وهذا ما نسميه سعتها)).**[3] بمعنى إنّ المدى هو المسافة الزمنية من لحظة توقف زمن سرد القصة الأولى والرجوع إلى زمن سرد القصة الثانية. أمّا السعة، فهي المدة التي تستغرقها سرد أحداث القصة الثانية من بدئها إلى توقفها. أيْ أنّهما تتحددان ، سواء بالارتداد إلى الماضي أو المستقبل، من زمن حاضر القصة الأولى، وبناء على ذلك فإنّ كلّ مفارقة زمنية، تشكّل قياساً إلى الحكاية التي تندرج فيها، حكاية ثانية زمنياً. وليس بالضرورة إنْ تُحدد السعة أو المدى، مع أهميتهما ووظيفتهما في النص السردي.

وإذا كان لكلّ من الاسترجاع والاستباق أهمية ومسوغ حضورهما، إلاّ أنّ هيمنة توظيف الاسترجاع في النص السردي تتعدّى توظيف الاستشراف، بوصف الماضي أكثر ملائمة للوضع السردي من السرد عن المستقبل((**لذلك كانت المساحة النصية للاسترجاع تتغلب عمومًا على المساحة النصية التي يحتلها الاستشراف. ويرى بعض الباحثين أنّ الوحدات الاستشرافية في الرواية الواقعية تتميّز بضمورها ويعزو ذلك إلى أسباب متعددة منها ما يتصل بالمضمون الاحتمالي لهذه الوحدات ومنها ما يتعلق بمقتضيات القص الذي لا يرغب في تكرار أجزائه، فيكتفي**

---

[1] روايات حنان الشيخ، دراسة في الخطاب الروائي، ص178.

[2] الرواية العربية، البناء والرؤيا، سمير روحي الفيصل، منشورات اتحاد كتاب العرب- دمشق،2003، ص110.

[3] المصدر نفسه، ص 59.

بالإلماع)).[1] وتبعاً لثراء الاسترجاع مقارنة بالاستشراف، سنتوقف عند دراسة الاسترجاع فقط، نظراً لضمور مشاهد الاستباق في النص الخليجي الروائي. ولا بد من الإشارة أنّ أنماط الاسترجاع والاستشراف متقاربة حسب تقسيمات النقاد ومنهم(جنيت).*

ومن هذا سنتوقف عند التعريف أنماط الاسترجاع فقط أيضاً. وأهم أنماط الاسترجاع، ثلاثة أنواع: الاسترجاع الداخلي، والاسترجاع الخارجي، والاسترجاع المزجي. ولابد من القول بأنّ نوع الاسترجاع أو الاستباق يتحدد**((اعتماداً على موقعه من المجال الزمني للقصة الابتدائية)).**[2] فالاسترجاع الداخلي، هو ما كان**((حقله الزمني متضمنًا في الحقل الزمني للحكاية الأولى)).**[3] بدءاً من أنّه يُمارس دوراً مهماً في سدّ فجوات الحكاية وتسليط الضوء على أحداث لا نعلم بها سابقاً في القصة، فيكون الرجوع إليها بهدف فهم هذه الأحداث من كل جوانبها لتصبح الأحداث أكثر أقناعاً وتماسكاً. وينقسم الاسترجاع الداخلي حسب مضمونه إلى نمطين، استرجاع مثلي القصة، وهو ما كان مضمونه متصلاً بمضمون القصة الأوّلى. واسترجاع غيريّ القصة، وهو ما كان مضمونه يختلف عن مضمون القصة الأولية. وكلا النمطين يكون استرجاعاً تكميلياً إذا كان متمماً للقصة الأوليةً ووظيفته سدّاً مسبقاً لثغرة لاحقة في السرد. أو استرجاعاً تكرارياً، وهو الذي يُذكر لِيُضاعف مقدماً، مقطعاً سردياً ما، آتياً.[4]

أمّا الاسترجاع الخارجي هو ما كانت**((سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى)).**[5] بمعنى إنّ

---

(1) البنية السردية في روايات خيري الذهبي(الزمان، والمكان)، ص 135. وينظر: خطاب الحكاية، ص 83.

* فالاستشراف يأتي بشكل أشارت تمهيدية أو إعلانية أو بشكل تنبأ. وبما أن تشكّلاته لا تخدم عينة نموذجنا، بوصف الآخر بنية نماذجنا، ومن جهة أخرى لضمور حضوره، فاستثنينا دراسة الاستشراف، واكتفينا بذكره في السياق. والجدير بالإشارة بأنّ جنيت يقسم أشكال الاستباقات، إلى: خارجي وداخلي، ومزجي، ثم يقسم الداخلي، إلى: أولا، الداخلية مثلية القصة وهي بشكليّن: تكرارية وتكميلية. ثانياً، غيرية القصة، ويقسمها الى شكلين أيضاً، جزئية، وكلية. ينظر: خطاب الحكاية، ص76- 83. ولمزيد من أنماط الاسترجاع والاستباق، يُنظر: الزمن في الرواية العربية، ص188-208 .

(2) معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، ص 17.

(3) خطاب الحكاية، ص61.

(4) ينظر: خطاب الحكاية، ص61-64.

(5) المصدر نفسه، ص61.

زمنية الأحداث المسترجعة خارج زمنية الحكاية الأولى. أيْ أنّه استرجاع مقطوع زمني وسردي عن القصة الأولى، لذا يكون استرجاعاً جزئياً. وتكون مشاهد الاسترجاع الخارجية قليلة نسبياً مقارنة مع مشاهد الاسترجاع الداخلية، ليكون الاسترجاع الخارجي، أشبه بالاستطراد، يخرج عن إطار القصة العامة– في الأغلب– ليركز على جانب جزئي من الحدث أو الشخصية فقط، كوسيلة تخدم الغاية التي يُريد الكاتب إيصاله.[(1)]

أمّا الاسترجاع المزجي، فهو الذي((**تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى، ونقطة سعتها لاحقة لها**)).[(2)] أيْ تكون جزءً من السعة الزمنية داخلة في المجال الزمني للقصة الأولى وبعضها خارجه عن مجال القصة الأولى، وهو قليل الورود في النص السردي الروائي.

ومن القول إنَّ الرجوع إلى الماضي لا يكون إلاّ ناتجاً عن استجابة لمثير الحاضر، سواء أكان هذا المثير نفسياً داخلياً أم خارجياً.[(3)] وسنُشخِّص وظيفة الاسترجاع من مسوغ هذا الرجوع أو محفزات الاسترجاع ، فـ((**هناك محفزات تلعب دوراً أساسياً في وجود الماضي واستمراريته، في المقطع السردي الحاضر، فالباعث أو المهيج، المثيّر للذاكرة يلعب دوراً في كشط غشاء الزمن عن اللحظة المغيبة الماضية ومنحها صفة الحضور في النص**)).[(4)] بالاعتماد على الذاكرة في استثارة ذكريات الماضي باستخدام الحوار الداخلي(المونولوج الداخلي، المناجاة)، أو الحوار الخارجي ونسجها في المقاطع السردية الآنية.[(5)]

وعلى وفق تصنيف أنماط الاسترجاع، سندرسها من خلال نوعين: الاسترجاع الداخلي، والاسترجاع الخارجي،– تقيداً بوردهما في نصوصنا–، لكلّ نوعٍ نموذج روائي واحد، يُجسّد خصائص وظيفة الاسترجاع ومسوغه، ومن جهة أخرى يُجنبنا عدم الإطالة في هذا المبحث. ليتشكّل

---

(1) ينظر: الزمن في الرواية العربية، ص189.

(2) خطاب الحكاية، ص 60.

(3) ينظر: حركة الزمن في قصص أنور عبد العزيز القصيرة(الاسترجاع والاستباق أنموذجا)، د. هشام محمد عبد الله، ونفلة حسن العزي، مجلة دراسات موصلية، عدد(33)، حزيران:2011، ص 25.

(4) الزمن في الرواية العربية، ص197.

(5) ينظر: المصدر السابق، ص198.

الاسترجاع الداخلي، بنموذجين: رواية(جاهلية) للكاتبة السعودية ليلى الجهني. ورواية(فئران أمي حصة) للكاتب الكويتي، سعود السنعوسي. ويشتركان النموذجان بجامع مشترك لمسوغ العودة إلى الماضي واسترجاعه؛ لعلاقته بكشف وتفسير الحاضر الذي يعيشه الآخر. إضافة إلى نوع الاسترجاع ووظيفته. أمّا نموذجان الاسترجاع الخارجي، يتجسّد في: رواية(أحضان المنافي) للكاتب القطري أحمد عبد الملك، ورواية(للحزن خمسة أصابع) للكاتب الإماراتي محمد حسن أحمد. ويشتركان بجامع مشترك أيضاً، وهو مسوغ العودة إلى كشف وتفسير منظور الذات الايديولوجية تجاه الآخر. إضافة إلى نوع الاسترجاع ووظيفته.

أولاً: الاسترجاع الداخلي:

الآخر العرقي:

من مسوغ استدعاء الماضي، تتشكّل وظيفة الاسترجاع الداخلي في رواية(جاهلية) بتقديم معلوماته، عن ماضي شخصية الآخر، لإضاءة حاضراً يعيشه. وهذا لا يتشكّل إلاّ في ضوء مثير يستدعي هذا الرجوع. ليُسترجع ماضي شخصية(مالك) الأسود، ذو الأصول الإفريقية، من إشكالية حاضره الذي يتأطر من موقف وسلوك الشخصية السعودية معه، بوصفه آخر عرقياً. يُختزل هذا الموقف؛ حادثة وجوده في المستشفى، بغيبوبة بسبب اعتداء أخو حبيبته(لين: السعودية) عليه بالضرب العنيف، حين تقدم لزواج منها. ومن هذا الموقف، يتجسد تمثّيل الآخر العرقي(مالك)، أو من خلال وجوده في المملكة، بوصفه بدون لا يملك الجنسية السعودية، رغم ولادته في هذا المكان، وسعيه الدائم للحصول على الجنسية السعودية. وتبرز كلّ الدلالات لِتمثّيله من خلال هذه العودة، تفسيراً وذكيراً وتأكيداً.

فمن هذا الحادث المصيري، حاضره، وهو بين الحياة والموت أقرب، يكون المسوغ لتفسير، معاناته النفسية في الماضي، ليسترجع الراوي تفاصيلاً منه، ينتقي معلومات ومشاهد، تبرز تمثيله آخر. وتتشكل المشاهد الاسترجاعية للماضي عبّر المعلومات التي يسردها الراوي العليم: مرة من خلال نقله للحوار المباشر. ومرة من خلال استبطانه الداخلي، ومرة من خلال تعليقه.

ولابدّ من الإشارة أنّ الراوي يُوثق زمنية بدء حاضر السرد(القصة الأولى) من العام الثاني

عشر بعد عاصفة الصحراء.[1] أيْ عام(2002)، لذا سيكون هذا التحديد، بداية انفتاح السعة الزمنية للمفارقة. ليبدأ استرجاعه للمشاهد من نقطة زمنية اقرب للحاضر إلى نقطة زمنية ابعد عن الحاضر بتسلسل تدريجياً، من الحاضر الأقرب إلى الماضي الأبعد، لرابط سببي بينها. فيبدأ المشهد الاسترجاعي الأوّل، من نقل الراوي، الحوار المباشر، بين(مالك) و (لين)، وهو يحاول أنْ يُفسر لها، سبب تردده لخطبتها، قائلاً ومعللاً لها:

- **قلنا لك تكروني ما فهمتِ..**
- **لما أنتِ صامتة؟ قولي شيئاً. عاتبيني، قولي إنكِ غاضبة، وإني ملعون لا أستحق حتى أنْ تصغي لي.**
- **أكان يحقُّ لكَ أن تخفي عني أمراً كهذا(...).**
- **لم أردّ أنْ أزعجكِ، منذ عاميين وأنا أسعى وراء تعديل وضعي، وكنت أحلم طوال عمري بأنْ أخبركِ بالأمر بصيغة الماضي(...) ولن يكون سيئاً حينها أن أقول لكِ: أني ولدتُ هنا، ولم أمنح صك الغفران ممهوراً بسيفين يجتثان نخلة))[2].**

يمكن الاستنتاج من هذا النص، إنّ الاسترجاع من نمط الاسترجاع داخلي؛ لأنه يرتبط بحكاية تتعلق بمضمون القصة الأولى، لذلك؛ يُجسّد الاسترجاع وظيفة سردية، بسدّ ثغرة لاحقة في سرد القصة الأولى؛ فقد أورد معلومات كانت مهملة أو لم يتسنى لسرد ذكرها، بوصفها معلومات تضيء ماضي الشخصية(مالك)، وتفسر حاضره(في المستشفى). فيكشف الحوار بعض من هذه المعلومات والتفاصيل، التي تعرفنا بأصوله(تكروني)، وتبعات هذه الأصول، من إضاءة وضعه القانوني(لم أمنح)، والاجتماعي(ملعون) في ظل وجوده بالمملكة، ورغبته بالارتباط بفتاة من أصول سعودية. وليكشف من هذه الرغبة، موقف الشخصية السعودية(لين) تجاه وجهة نظرها بهذه الأصول، ونستنج هذا، من خلال صيغة الاستفهام الاستنكاري(أكان)، عندما عبّرت عن ردة فعلها بمعرفتها بأصوله

---

[1] يُنظر: جاهلية، ليلى الجهني، دار الآداب للنشر والتوزيع،ط1،2007، ص11 .

[2] جاهلية، ص105- 106 .

العرقية. مثلما أتاح هذا الاسترجاع التعبير عن مشاعر شخصية الآخر(مالك)، وفهم إشكاليته من خلال الضمير المتكلم، وإدراكِه لهذه الإشكالية(ملعون)، مبرر لكشف دواخله المكبوتة(أسعى وراء تعديل وضعي). وجاء الاسترجاع هنا، من خلال التصريح بالمدى الزمني للمفارقة(منذ عامين)، من عام(2000) إلى عام (2002)، وهو المدى الزمني القصيرة لمعاناة(مالك) أو لعلاقته مع(لين)، ومحاولته لتعديل وضعه. وبهذا التحديد يُشير إلى بدء انفتاح السعة الزمنية للمفارقة التي تدور فيها أحداث المشاهد المسترجعة، والتي تشخص نمط الاسترجاع ومضمونه أيضاً، بوصفه استرجاعاً داخلياً. ليرجع الراوي ثانية ليتابع استرجاعه، عن(مالك)، بانتقاءه معلومات من هذا الماضي، مما يُفسر سبب إشكاليته الحالية، فيستعين بآلية الاستبطان الداخلي للكشف عن دواخل وأفكار(مالك)، وليربط من خلال هذه الآلية بين الأزمنة المتباعدة، قائلاً:((**احتاج إلى وقت غير قصير كي يستوعب أنَّ أباه لم يذنب عندما لم يسعَ وراء صك الغفران وأنّ خيبته لا علاقة لها بما كان يفكر أبوه، عندما وصل قبل أكثر من خمسين عاماً قادماً من بلده، مهاجراً إلى... الله!، كانت مجاورة الحرم حلم أبيه، وفي النهاية لم يغادر أبوه وطنه من أجل صك الغفران**)).[1]

ومن هذا الاستبطان الداخلي يكشف عن المدى الزمني البعيد لوجود والده في المملكة، ليُفسّر من هذا المدى الزمني البعيد، إشكاليته الحالية لحاضره(لم يسعَ وراء صك الغفران). ويتيح الاسترجاع ثانية، لـ(مالك) التعبير عن مشاعرها جراء هذه الإشكالية أو ازمته الحالية(خيبته). وليتخذ من توظيف المدى الزمني لوالده كشفاً عن سبب بقاؤه أو علاقته بالمملكة(مجاورة الحرم)، مقارنة بالمدى الزمني لـ(مالك) كشفاً عن علاقته بالمملكة أيضاً، في مقارنة وصفية ودلالية، تكشف سبب بقاءه فيها، قائلاً:((**وبقدر ما كان طارئاً، كان ضائعاً، لأنه طوال أكثر من ثلاثين عاماً مضت، لم يعرف له وطناً غير هذا الرمل الممتد من الخليج إلى البحر ورغم ذلك يضيق به**)).[2]

يُوظف الاسترجاع، المدى الزمني، لربط بين مدى بعيد(خمسين) زمن الآباء، ومدى قريب(ثلاثين) زمن الأبناء، تعبيراً عن الارتباط بين المديين، الذي يُفسّر استمرارية حضور الآخر

---

[1] جاهلية، ص 139 .

[2] المصدر نفسه، ص 142 .

العرقي في المملكة؛ لما بين الزمنين من علاقة سببية ودلالية.[1] مثلما يكشف المدى، عن تحول علاقة الآخر العرقي بالمكان(لم يعرف له وطناً) تعبيراً عن شعوره بالانتماء إلى هذا المكان كوطن، وليس كانتماء، بدافع ثقافي ديني(مهاجراً إلى الله). ليكشف هذا المدى الزمني القصير أيضاً، عن إدراكِ الآخر العرقي بتمثيله هنا(طارئاً، ضائعاً)، ومن هذا، يمدنا الاسترجاع الآتي، بتفسير مدلول هذه المعلومة(طارئاً)؛ التي تكشف عن موقف الشخصية السعودية تجاه الآخر العرقي، قائلاً:((**في كلِّ مرّة كان السؤال فيها يدور عن الهويّة، لم يكن في جيب ثوبه أيّ من تلك الأوراق. كان طارئاً إلى الحدّ الذي يستهجن معه شرطي مرور عند شارةٍ، ما لبسهُ للثوب، بعد أنْ يطّلع على رخصته:**

– ما شاء الله! ومتشخّص كمان كأنّك واحد من عيال البلد!)).[2]

يأتي هذا الاسترجاع ليوظف صيغة حدث يومي يتكرر(في كلِّ مرّة كان السؤال)، لترسيخ موقف ما، يكشف عن رفض تمثيل الآخر العرقي تمثيلاً منتمياً لهذا المكان، فيوظف الزي الشعبي(ما لبسهُ للثوب) لإظهار هذا الموقف الرافض. ليضطلع الاسترجاع بوظيفة دلالية، بإمدادنا بالمعلومات التي تُذَكِّر بماضي شخصية الآخر لتفسر حاضره. وهذه الوظيفة تستكمل حين يقوم الراوي بتتابع استرجاع المواقف التي تكشف تواتر موقف الشخصية السعودية تجاه رفض تمثيل الآخر العرقي (مالك) منتمياً، وليِفسر سبب معاناته النفسية في الماضي والجسدية في الحاضر، قائلاً الراوي: **((كف إنْ ينظر إلى الأمر كما لو كان حربهُ الشخصية، كف أنْ يتأذى من كلمة بذيئة قد يُطلقها رجل عبر نافذة سيارته غاضباً منه، لأنّه أبطأ عندما أعطت شارة المرور ضوءا برتقالياً:(لعنة الله عليك يا الكور)، (الشرهه على اللي مسكك سيارة يا لعبد). كلّ هذه النعوت(الكور/ العبد/ التكروني/ الكويحه) لم تعدّ مؤذية مثلما كانت قبل أعوام طويلة مضت)).**[3]

فهذا الاسترجاع يكشف عن تمثيل الآخر العرقي مرفوضاً، لا ينحصر فقط برفض مُصاهرته، إنما برفض تمثيله منتمياً، وهذا ما تستظهره إحكام القيمة(النعوت). ويأتي هذا، ليُشخص تواتر،

---

[1] ينظر: حركة الزمن في قصص أنور عبد العزيز القصيرة (الاسترجاع والاستباق أنموذجاً)، ص 27.

[2] جاهلية، ص 144.

[3] المصدر نفسه، ص142– 143.

موقف فئات المجتمع السعودي كافة(عائلة لين، الشرطي، الناس في الشارع) تجاه هذا التمثيل. فيوظف المدى الزمني، غير المحدد، المفتوح(قبل أعوام طويلة) للكشف عن هذا التواتر، تعبيراً عن استمرارية الزمنية إلى الحاضر الذي يعيشه الآخر العرقي(مالك) تمثيلاً لهامشيته ورفضه. فالاسترجاع وظف ليقوم بوظيفة تفسير الحاضر(المستشفى) من خلال التذكير بالماضي، لتأكيد تواتر مُعاناة هذا التمثيل أو الآخر العرقي واستمراريتها. بمعنى، لا إصلاح لهذه الرؤية أو للمواقف، وتمثيل الآخر العرقي هامشياً منبوذاً في ظل وجوده بالمملكة أو رغبته بمصاهرتهم.

قدمت المفارقة، المواقف والمشاعر التي عكست أثرها النفسي والجسدي على شخصية الآخر العرقي. لتكشف مسوغ الاسترجاع وغايته، وهو رصد معاناة(مالك)، الجسدية والنفسية، عبّر المواقف التي شكلته آخر عرقياً مرفوضاً. وبهذا يكون الاسترجاع أتمّ وظيفته بإمدادنا بمعلومات بينت ووضحت الحاضر الذي يعيشه الآخر. ويمكننا القول من هذا، إنّ الاسترجاع شُخص استرجاعاً داخلياً، من خلال السعة الزمنية التي دارت فيها المشاهد، إذْ تقع أحداث أو المشاهد المُسترجعة من السعة الزمنية لانفتاح بدئها إلى انغلاقها، ضمن زمن القصة الأولى، أيْ إنّ مدى استرجاع الأحداث المستعادة تقع داخل السعة الزمنية الواحدة. والإحداث دارت في إطار مضمون القصة الأولى وليس خارجها، التي حددها الراوي بـ(عامين).

ومن الملاحظ إنّ المشاهد الاسترجاعية جاءت من خلال الإخبار والمعلومات المتراصة، بمضمون واحد، تجسّدت من خلال تمثيل الآخر العرقي. فجاءت المشاهد تتابعية متصلة من خلال هذا المضمون، من نقطة أقرب إلى زمن وأحداث حاضر السرد إلى أبعد نقطة من زمن وأحداث السرد، بين مدى زمني قريب ومدى زمني بعيد. ومن هذا يمكننا القول عبر المشاهد المستعادة يمكن عدّها استرجاعاً تكميلياً تمّمت أحداث القصة وسدّت ثغرة بداية السرد، فقام الاسترجاع بوظيفته من خلال آلية الحوار الخارجي والداخلي. والاستعانة بتوظيف المدى الزمني لدعم وظيفة الاسترجاع. أما السعة فكشفت نمط الاسترجاع.

الآخر القومي

ترصد رواية(فئران أمي حصة) في أحدى مضامينها، تمثيل الآخر القومي، من خلال مرحلة سياسة واجتماعية، مرتْ على الكويت، شهدت فيها تحولات على مستوى العلاقات الانسانية والاجتماعية، بين افراد المجتمع الكويتي، الذي يُشكّله التنوع الطبقي المتعدد، بين: كويتي: سنيّ وشيعيّ. وآخر من: أصول عراقية، وأصول إيرانية، وآخر اجنبي. إضافة إلى وجود الآخر، بين: وافد عربي(فلسطيني، أردني، يمني، مصري، لبناني، سوري، ايراني)، ووافد آسيوي، جزءً من بناء هذا المجتمع وتكوينه. ومن هذا، نرصد هذا التكوين أو زعزعته، وتغيّره، تبعاً لمستجدات الواقع الكويتي، من أثر الاجتياح العراقي عليه. فترصد الرواية مرحلتين زمنيتين مُغايرتين تعاصرها فئات هذا المجتمع(الآخر)، على أثر هذا الحدث السياسي.

إذْ تدور أحداث الرواية في الكويت، بين ثمانيات القرن الماضي إلى أحداث مُتخيّلة عام 2220، حيث تعمّ فوضى شاملة البلاد نتيجة الصراع الطائفي. أما الأحداث المسترجعة تتشكل زمنياً بين عام 1988 إلى عام 1990[1]. وسنرصد تلك الأحداث المسترجعة من خلال تمثيل الآخر، وعلاقته وسلوكه مع الشخصية الكويتية، بتحولات الواقع الاجتماعي الكويتي. يُجسده الشخصية الساردة، الشخصية المحورية.

تسترجع الشخصية الساردة مشهداً من مشاهد ذاكرة طفولتها في المدرسة، لتستعيد تمثيل وجود الشخصية الوافدة، الآخر القومي، حاضرة في ذلك المشهد والزمن(قبل الاجتياح)، في ظل غيابها(بعض من جنسيات الوافدين)، من مشهد السرد الحاضر والأحداث الحالية. ليوظف مشهد استرجاع المشاجرة بين اصدقائه من تلاميذ المدرسة، عندما يسخر أحدهم من صديقه(صادق) أثناء اداء النشيد الوطني، من أصوله الايرانية، لتنشب بعدها مشاجرة بين طلاب السنة والطلاب الشيعة، يسخر كل طرف من رموز مذهبه. لرصد ذلك الغياب. فيسترجع:((**صبيحة يوم الأربعاء. في غرفة الأخصائي الاجتماعي المصري، في زمن كان لغير الكويتي وجود في هذا البلد الذي ما عاد فيه وافد، عدا قوات حفظ السلام العالمية، تنتشر بقبّعاتها الزرقاء، حول المنشآت النفطية وبعض**

[1] فئران أمي حصة، سعود السنعوسي، منشورات ضفاف،ط4، 2015، ص25-26.

المناطق المضطربة، وقوات درع الجزيرة، التابعة لما تبقى من دول لم تنشق عن مجلس التعاون الخليجي، تفض اشتباكات الفريقين المتخاصمين، وجماعات متطرفة وفدت إلينا من الخارج بعدما أشرعنا لها أبواب الداخل. أجاب الصبي الضخم مبررا بأن صادقاً قام بشتمِهِ أولاً، قال له: مكانك ليس في المدرسة، مكانك في العُميريّة في حديقة الحيوان!(...) ارتفع صوت الأخصائي في وجهه يسأله إن كان من سكان العُمريّة أو العُمرية أو أيّا كان اسمها. هزَّ الصبي رأسه نافيا. مطّ الاستاذ دسوقي شفتيه الغليظة مستغرباً. سأله بنفاد صبر: إذن! بمن كان زميلك يستهزئ؟)).[1]

نرصد في هذا النص أن الشخصية الساردة توقف الاسترجاع(صبيحة الاربعاء)، لاستجلاء احداث القصة الأولى سريعاً وباستباق تلميحي(قوات حفظ السلام العالمية، تفض اشتباكات الفريقين المتخاصمين)، لتكشف عن أحداثها الحالية(في زمن كان لغير الكويتي وجود). ولنستنتج من هذا الاستجلاء، ارتباط مضمونها(جماعات متطرفة، ما عاد فيه الوافد)، بمضمون القصة المسترجعة: عنصر الصراع الطائفي*، وعلاقة الوافد في استجلاء الواقع الاجتماعية لهذا المجتمع، بوصفه جزءً من تكونيه وشاهداً على تحولاته. ولنحدد من هذا، نمط الاسترجاع، بالاسترجاع الداخلي ضمن القصة الأولى. وبداية نقطة انقطاع السرد بتصريحه ببداية انفتاح السعة الزمنية للمفارقة بقوله(أجاب الصبي)، دون إن يصرح بزمن بداية سعته.

ويأتي هذا الاسترجاع، ليُؤثث الأحداث المسترجعة ويُهيئها؛ ولِيفسر أحداث القصة الأولى (الذي ما عاد فيه وافد)، ليتبين مسوغ الاسترجاع ووظيفته ومضمونه، من ترابط سلسلة أحداثه، التي تبدأ من خلال استرجاع فترة الاجتياح وتبعاته على الآخر القومي الوافد من بعض الجنسيات، من خلال مشهد زيارة الأخوين الفلسطينيين، لجارهم(صالح) والد صديقهُ(فهد)، يشرحان(أبو طه، أبو نائل) موقفهما ومشاعرهما الشخصية من قضية اجتياح الكويت، قائلاً:((**زاركم، صبيحة اليوم التالي، الشقيقان أبو طه وأبو نائل. نادى فهد أباه:" يُبه! الزّلمات يسألون عنك" نظر الرجل إلى ابنه مستفهماً. ارتبك صالح يسأل ماذا يريدون (...) أجاب أبو نائل. بما يشبه عتباً:**

(1) المصدر السابق، ص27–28.

* العُميريّة، نسبة إلى الخليفة عمر بن الخطاب، يُنظر: فئران أمي حصة،ص28.

" هو؟! بصِرشِ عالباب نحكي يا زلمة؟!"

لم يجبه صالح. تدخل أبو طه:

" مش مشكلة، معك حق، بس احنا اجينا عشان نقول.. مرّينا عَ بيوت الحي..(...)

إحنا ما خصناش بلّي بتسمعوه بالأخبار.. إنت عارف من إيمتا إحنا ساكنين هون.. واللي يجري عليكم يجري علينا(...) ما حداش من الجيران ما نـع نكون موجودين هون.. وولادنا، زَيّ ولادكم، ما بيعرفوا مكان غير.. أصلا بيموتو لو..

قاطعه مرةً أخيرة:

" مو شغلي!:")).[1]

يأتي هذا المشهد الاسترجاعي، ليربط المشاهد الاسترجاعية بسلسلة متصلة، ويكشف عن مضمونها المسترجع. من خلال رصد سلوك الشخصيات وتغيير العلاقات، بين الشخصية الكويتية والآخر القومي، كشفاً لإثر الأحداث السياسية في تغيير المواقف والعلاقات الإنسانية. ومن خلال هذا الكشف، نرصد من تحولات الأحداث وتطوراتها(مساندة الحكومة الفلسطينية لسياسة الاجتياح)، إظهاراً، للموقف الفردي للآخر القومي(ياعمي شو دخليني). مما يُجسد هذا، تمثيل الآخر القومي، الوافد الفلسطيني، مرفوضاً وسلبياً(لا خير فيكم يا أولاد). ومن هنا، يُوظف الاسترجاع من خلال وجود الآخر الوافد القومي، للكشف عن واقع خصوصي محلي عاشه هذا المجتمع في ظل حدث سياسي، انعكس ظلاله، بأثره السلبي والايجابي على علاقة الكويتي مع الآخر القومي.

وهذا ما يُوظفه الاسترجاع ليربط الأحداث والمشاهد المسترجعة، بعضها ببعض، ليفسر من خلاله الأحداث اللاحقة، ما بعد تحرير الكويت، ويُعرفنا بمصير الوافدين من القوميات الأخرى، وتغيير الأحداث، قائلاً:**((عاد عدنان السوري يفتتح محل الجزارة في ملحق بيت العويدل المطل على الشارع. نفض علامين البنجابي الغبار عن محل الغسيل وكي الملابس(...) عادت الحياة إلى مجمَّع الأنبعي المغلق منذ الأسبوع الأوّل من أغسطس 1990. كشف شاكر الهندي واجهة**

---

(1) فئران أمي حصة، ص172–173.

مطعمه الزجاجية (...) علَّق البقال حيدر الإيراني الكُرات المطاطية الملونة(...) عاود جابر المصري نشاطه يدير سيخ الشاورما(...) عاود الحلّاق الباكستاني مشتاق نشاطه(...) عاد خليط شاركم كما ألِفتموه.. الجميع عدا! صرتَ تحصي ما لم يعد موجودا في وطنك الجديد. تحسب الأشياء التي أخذتها قوّات الاحتلال معها انسحابا(...) صيحات أبي سامح الفلسطيني: "برد.. بَرَد"، ونداءات بائع الصُّرَّة اليمني:" خام .. خام"، وبيت الزَّلَمات وفريق كرة القدم، ومعلمي المدراس من الفلسطينيين والأردنيين. غادر مئات الآلاف من الفلسطينيين مخلفين وراءهم بضع عائلات(...) اختفت أغنيات ناظم الغزالي في حوش أمك زينب(...) يؤكد صادقاً متحديا لسان جدَّته الذي صار عاراً بعد التحرير؛ لِئلا تحرج حفيديها أمام أصدقائهما تلفت الانتباه: " جدّتك عراقية؟!"(...) والمحبة العراقية فيه صارت سعودية محضة. صار صوت أبي سامح الفلسطيني صوتا آخر، لشابّ سوريّ(...) اليمنيون صاروا هنودا(...) فلورنس؛ التي كانت سُبّة أبي سامي ونقيصته، زمن أمك حصّة، وقت كان زوج الأميركية، صارت أعلى شأناً وأرفع منزلة)).[1]

يُوظف هذا الاسترجاع أولاً، للإعلان عن اغلاق السعة الزمنية(الأوّل من أغسطس 1990)، التي بدأت انفتاح أحداثها المسترجعة من عام 1988، مما يُبين حصر الأحداث المسترجعة، في ضوء رصد تحول العلاقات الكويتية مع الآخر القومي، في ظل رصد اثر حدث الاجتياح عليها. وهذا ما جسّد تمثيل الآخر القومي، بين تمثيلاً سلبياً(الفلسطيني، الاردني، اليمني، العراقي)، وتمثيلاً ايجابياً(المصري، السوري، الايراني، الاسيوي، السعودي، الامريكي).

ليتشكل من هذا، مسوغ الاسترجاع ووظيفته، حيث قام الاسترجاع في محاولة الربط بين فترتين زمنتين انعكست اثرها على الواقع أو الشخصية الكويتية في ظل علاقته وموقفه من الآخر القومي، للمقارنة بينهما، من خلال رصد تغيير المواقف والعلاقات الاجتماعية والسلوك الشخصي، مع رصد تغيير المشهد المكاني للمدنية، الناتج من وجود آخر وغياب آخر قومي، مع رصد لتأثيرات النفسية والاجتماعية والفكرية الناجمة تغيير هذه العلاقات والمواقف الشخصية.

ويتضح لنا من سياق المفارقة أنها استغرقت زمنا محدداً، وهي فترة الاحتلال(سبعة أشهر)،

---

(1) المصدر السابق، ص 258– 261

وحين انغلقت السعة عاد السرد إلى نقطة توقفه في القصة الأولية، مشكلاً للاسترجاع الداخلي الجزئي. وجاء وهذا الاسترجاع ليقدم تأويلاً لأحداث لم تكن مطروحة(لم يعد الوافد موجودا)، مثلما أدى وظيفة تحليلية وتفسيرية ووصفية، للكشف عن الوقائع وفهمها وتفسيراً لسلوك الشخصيات، ومواقف الحكومات.

إن الاسترجاع الداخلي في كلا النموذجين(الآخر العرقي، الآخر القومي) جسد تمثيله سلبياً مرفوضاً. ووظفت السعة الزمنية لرصد، نمط الاسترجاع ونوعه. بينما وظف المدى الزمني، لربط المشاهد الاسترجاعية بعضها ببعض، في مضمون واحد، ليكشف عن أثر التحولات الزمنية للمقارنة بين الحاضر والماضي، ليضيء بعض من جوانب الماضي وتفاصيله، ومشاعره وافكاره، كشفاً عن حاضر، شكّل تمثيل الآخر.

ثانياً: الاسترجاع الخارجي:

الآخر القومي: العربي:

وإذا كان الاسترجاع الداخلي يحمل مسوغه السردي والوظيفي بسدّ ثغرة سردية في أحداث القصة الأولى أو إتمامها بوصفه جزءاً مُكملاً لها، فإنّ الاسترجاع الخارجي؛ وإنْ كانت حكاية مقطوعٌ زمنياً ومضمونياً عن القصة الأولى إلاّ أنّ مسوغ الاسترجاع لا يخرج عن القصة الأولى عبّر المثير أو المحفز الذي يتشكّل من سرد أحداث القصة الأولى. ومن هذا سيتشكل وظيفة الاسترجاع الخارجي، أيْ من العلاقة الضمنية بين مضمون القصة الأولى ومضمون استرجاع القصة الثانية. ففي رواية(أحضان المنافي) تسترجع الشخصية الساردة(ميهود) مشاهداً من ماضيها البعيد، الذي عاشته في منافيها أو اغترابها حين كان(ميهود) يدرس في الولايات المتحدة الأمريكية في السبعينيات من القرن العشرين. ليتوقف عند هذه المشاهد وهذا الزمن والمكان تحديداً، وسبب هذا التوقف أو استرجاع أحداث هذا الزمن، هو، مثير الحاضر الذي يستثيره أثناء مُشاهدته لأخبار التلفزيون، في عرضه خبر استعداد قوات التحالف لضرب العراق، أبان حرب الخليج الثانية، ليِحفز هذا الموقف العدائي تجاه العراق، مثيراً ذاكرته، فيستعيد المواقف الأمريكية(الحكومة، المجتمع) تجاه الآخر القومي العربي. ولتربط المشاهد الاسترجاعية بين ذاك الماضي البعيد(العربي) والحاضر القريب

(العراق). ومن هذا، ينهض الاسترجاع الخارجي بوظيفة التذكير بالماضي لتفسير أحداث الحاضر واستباق المستقبل. لذا، فإنّ استرجاع الشخصية الساردة(ميهود) محكوم بمنطق تداعي الذاكرة السببي أو الترابطي، أيْ إن ذاكرته تلتقط وتنتقي من هذا الماضي مشاهداً تكرسها، لتكشف هذه المواقف العدائية تجاه الآخر القومي العربي. لتتمثّل المشاهد الاسترجاعية في ترابط متصلاً من خلال تسليط الضوء على الأزمنة والمواقف. وإذا كانت الشخصية الساردة(ميهود) تُحدد زمن سردها الحالي من **((يوم 2. مارس 2003 يُضرب العراق؛ ويوم 9 أبريل تدخل القوات الأمريكية بغداد وتُعلن سقوط النظام الذي تلاشى مع دخول طلائع القوات الأمريكية)).**[1] فإنّها تُحدد بدء انفتاح مفارقتها، فتقطع زمن سرده، لترجع إلى**((نهاية السبعينيات ، وفي عام1979 بالذات؛ كنتُ ضمن بعثة إلى الولايات المتحدة لمواصلة دراساتي العليا)).**[2]

يمكننا من خلاله، إنْ نُشخص نمط الاسترجاع بالاسترجاع الخارجي، الذي يبدأ انفتاح سعته الزمنية لأحداث مشاهده من عام(1979). أيْ إنّ المشاهد الاسترجاعية ستدور في إطار هذه السعة، وهي خارج السعة الزمنية للقصة الأولى(2003). وهذا التحديد له وظيفته السردية والدلالية كما سيتبين لاحقاً. مثلما يكون الربط بين المشاهد الاسترجاعية والزمن الحاضر يكشف عن وظيفة الاسترجاع ومسوغه. فمن خلال المشهد الأوّل، يسترجع أول وصوله إلى امريكا، قائلاً:**((انطلق التاكسي من مطار(كينيدي) إلى مطار(لوجوارديا) في ساعة إلا ربعاً؛ ونحن الستة محشورون داخل التاكسي(...) سائق التاكسي مندمج مع أغنية من أغاني اسود يهز رأسه يميناً وشمالاً. خوفٌ ممزوج بالدهشة من السائق؛ لكثرة تركيز الأفلام الأمريكية على وصف السود بالجريمة والعنف، كما يعملون حالياً مع المسلمين!!)).**[3]

ليضيء لنا، كيفية تمثيل الآخر العرقي سلبياً(خوفٌ ممزوج)، عبّر كشف الطريقة التي يُشوهُ بها الامريكان الآخر(الإعلام)؛ مبرراً ومسوغاً لاستظهار حاضر الآخر القومي العربي المسلم تمثيلاً سلبياً أيضاً، من ذات الطريقة(كما يعملون). تعبيراً دلالياً ببراءة الآخر. وليبين ويُمهّد مسوغ

---

[1] أحضان المنافي د. احمد عبد الملك، دار بلال- بيروت، ط2005،1، ص21.

[2] المصدر نفسه، ص25.

[3] المصدر نفسه، ص25.

استرجاعه، بتسليط الضوء على الترابط والتلازم بين الماضي والحاضر، للموقف الأمريكي العدائي تجاه الآخر.– كما سيتبين لاحقاً–. فهذا التسليط والكشف لا يبرز وظيفة الاسترجاع إلاّ من خلال تأثيث المشاهد تدريجياً. ليبدأ المشهد الاسترجاعي الآتي بتسليط الضوء على موقفهم من الآخر. عندما يسترجع(ميهود)، مشهد مديرة معهد تعلم اللغة معهم(طلبة الخليج) في أوّل لقاء، مستذكراً ما قالته لهم، عن أهم التعليمات التي يجب اتباعها طول إقامتهم هنا، بوصفهم عرب، قائلاً:**((مديرة المعهد بدتْ تحاول التحدث بإيقاع هادئ كي نفهمها(...) بعد ساعة من الحديث فهمنا بأنَّه يتوجب علينا أنْ نفهم طبيعة المجتمع الأمريكي؛ ولعل أول بداية سليمة لذلك، أنْ نعرف متى نقول: من فضلك، وشكراً !!، أرشدتنا إلى موقع مخفر الشرطة، مبنى البنك، المطعم العربي(...) استدركتْ المديرة عندما لفظتْ كلمة(بار)!!، ولاحظتْ ابتسامتي المريبة. اقتربتْ مني وهمَستْ:**

- **نحن هنا في أمريكا؛ الكلُّ يعمل ما يحلو له ضمن القانون. نحترم احتفاظكم بقيمكم وعليكم احترام قيمنا. مجتمعنا مفتوح ومتعدد الجنسيات والأعراق؛ سوف تلاحظون أننّا أكثر الشعوب انفتاحاً على الآخرين)).**[1]

فالاسترجاع يُوظف ليمدنا بالمعلومات والتفاصيل التي تُجسّد اقوال الشخصية الأمريكية تجاه الآخر(أكثر الشعوب انفتاحاً على الآخرين)؛ ليربط هذا بمشهدٍ لا يتعدى مداها الزمني يوماً واحداً – كما سيذكر–، ليكشف عن الموقف أو السلوك للشخصية الأميركية مع الآخر، وهم يتفاعلون معه. قائلاً:**((في اليوم التالي كنا في مركز الطلبة الأجانب(...) أخذنا أحدُ الطلبة اللبنانيين إلى مطعم (...) تناولنا قائمة الطعام وبدأنا ننظر إلى بعضنا(...) كُنا حَذرين ودوماً نتلفتُ ونسمع ما يقال حولنا. كانتْ سحنتنا العربية سبباً في هذا الشعور المزعج(...) خرجنا من المطعم بعد أنْ نقدنا النادلة بقشيشاً حاتمياً شكرتنا عليه شكراً مرصّعاً بابتسامات واسعة، تجشأ أحدنا بصورة ملفتة مما جعل بعض المارة يزدروننا بصور شتى. أحدهم قال (Shit)، أيْ قذارة. آخر قال: عرب وسخون. لم يعيّ الزملاء الخمسة ما نالهم من كلمات نابية؛ كُونَهُم مشغولون بأحاديث شتى. ابتسمتُ**

[1] المصدر السابق، ص 26.

بداخلي وأنا أتذكر كلمات مديرة المعهد عن الاختلافات بين الشعوب في العادات والتقاليد)).[1]

فالاسترجاع هنا، ينهض بوظيفة الربط بين المشهدين عبّر المدى الزمني القريب بينهما، ليكشف عن موقف الشخصية الأمريكية تجاه الآخر، تعبيراً عن ازدواجيتهم، أيْ بين ما يصرحون به علناً(نحن هنا في أمريكا الكلُّ يعمل ما يحلو له)، وما يفعلونه واقعاً(المارة يزدروننا بصور شتى). مثلما يكشف، تواتر الصورة النمطية الذهنية الثابتة في تصوراتهم عن الآخر القومي العربي(متى نقول من فضلك، وسخون)، والأهم في هذا الربط، هو، كشف موقف الشخصية الأمريكية من خلال أحكام القيمة(Shit) تجاه الآخر القومي، من دلالة تذكره كلمات مديرة المعهد. تجسيداً لتمثيل الآخر القومي دونياً اجتماعياً. وإذا كان هذا الكشف أو التفسيّر مسوغاً للاسترجاع، فما علاقته بمُثير الحاضر الذي انقطع السرد بسببه؟.(الاستعداد لضرب العراق).

إنّ الشخصية الساردة في استرجاعها تتّدرج بعرض المواقف التي تبرز هذه الغاية، فبعدما عرفنا بالصورة النمطية في الذهن الأمريكي عن الآخر القومي العربي، وكشف ازدواجيتهم، بين ما يصرحون به قولاً وعلناً، وما يفعلونه سلوكاً وواقعاً تجاه الآخر، من خلال استظهار موقفاً من عامة الناس من الأمريكيين، فأنّه يسترجع موقفاً حدث معه لا يختلف عن المشهد السابق، يستظهره من خلال موقف جهة رسمية وأكاديمية علمية معه. عندما يسترجع مشهد طرده من الجامعة الأميركية، قائلاً:**((كان ذلك يوم الحزن في حياتي العلمية. يوم خروجي من الجامعة العتيدة رغم درجاتي العالية وطموحي أنْ أتخرج منها. ونجاح ذاك العميد اليهودي في فصلي من الجامعة كوني حاورتُ المُحاضر الأوروبي الذي، هاجم تيتو وعبد الناصر وحركة عدم الانحياز، داخل حرم الجامعة وتحت قبة العلم. توجد في أمريكا حالات تنتهك فيها الديمقراطية وحقوق الإنسان وليس في سجن(أبو غريب) فقط !!)).[2]**

فالشخصية الساردة تربط المشاهد الاسترجاعية السابقة باللاحقة، مثلما تربط الماضي بالحاضر، من خلال مسوغ الاسترجاع ومضمونه ووظيفته. فيوظف الاسترجاع ليُواتر الموقف

---

[1] احضان المنافي، ص26-27.

[2] المصدر نفسه، ص35.

الامريكي تجاه الآخر القومي العربي، من خلال جهة أكاديمية، تعبيراً عن ازدواجيتهم، تجاه موقفهم من الآخر (في أمريكا حالات تنتهك فيها الديمقراطية وحقوق الإنسان)، ليكون هذا، مبرراً لاستظهار موقفهم الحاضر تجاه الآخر القومي(سجن أبي غريب). لندرك من هذا الاستظهار وظيفة الاسترجاع ومسوغه، وهو، الربط بين زمنيين متباعدين (ماضي/الحاضر)، وحادثتين مختلفين(طرده، ما حدث في سجن أبي غريب)، غير إنّ جامعهما المشترك واحدُ، هو، التذكير بتواتر الموقف العدائي تجاه الآخر(انتهاك حقوق الإنسان). فغاية هذه المقاربة، ليست لتأكيد والتذكير ذلك فقط، بل للكشف عن الاستمرارية الزمنية للموقف العدائي الامريكي تجاه الآخر القومي العربي. فهذه الحادثة(أبي غريب) جاءت استباقاً زمنياً، أيْ خارج السعة الزمنية لزمن القصة الأولى(الحاضر)*، إلاّ أنّ السرد بالضمير المتكلم لشخصية المُسترجعة أو الساردة، أتاح لها حرية اختراق الأزمنة وتداخله لربطها في سياق مضموني واحدٍ، ليعبّر من مبرر هذا الربط، عن غايته من الاسترجاع، وهو، الرؤية، للاستباق الزمني بالموقف الأمريكي المعادي للآخر القومي. لذلك يكون الربط بين الماضي والحاضر والمستقبل، وظيفة ينهض الاسترجاع بها، ويجسّدها تقنية التداعي الزمني المستمر. أيْ إنّ هذه المقاربة، تكشف، علاقة الزمن المسترجع(القصة الثانية) بزمن القصة الأولى (مثير الحاضر)، فهذه الأحداث الزمنية الثلاث(طرده، ضرب العراق، سجن أبي غريب) تتعالق بمشترك واحدٍ، لا تخرج عن إضاءة الموقف الأميركي تجاه الاخر القومي بمدى زمني استمراري، مما يُجسد تمثيل الآخر القومي مُهيمَن عليه.

ومن ذات هذه الوظيفة والمضمون، ينتقي الشخصية الساردة من المشاهد الاسترجاعية، ما يُواتر ويُذكر ويُؤكد، موقف الشخصية الأمريكية، ليفسر الحاضر من خلال الماضي، كاشفاً ومفسراً الصورة لذهنية الأميركية تجاه الآخر القومي العربي، من خلال تذكره(ميهود) مشهداً مع صاحب العمارة السكنية التي يؤجرها لسكن بعد إنْ ينتقل إلى مدينة أخرى على اثر طرده من الجامعة، فيزوده

* بوصف هذا الحدث الزمني أو التاريخي حدث بعد دخول الأمريكان(2004)، والخطاب يجسد زمنية الحاضر زمن استعداد أمريكا لضرب العراق(2003)، من هذا يمثّل هذا الحدث استباقاً زمنياً بقطع زمنية الحاضر والماضي، بوصفه استباقاً اشارياً.

صاحب العمارة بالتعليمات الضرورية التي يجب إنْ يلتزم بها طول إقامته بوصفه عربياً،** وجاره إيراني.[1] وبعد إنْ تنتهي فترة دراسته يغادر العمارة السكينة، فيخاطب صاحبها الأميركي، قائلاً له: **((لقد جاورتكم ثلاث سنوات ولم أتشاجر مع جارنا الإيراني الذي حذرتني من التشاجر معه.**

لمحَ في عيني لهجة عتاب. تراجعَ ومسك فكهُ السفلي بيده وغاصَ رأسهُ في كتفيه وشعر، بأنّه ارتكبَ حماقة لا مُبرر لها:

-لا بأس ميهود. أُعذرني فالإعلام يُشوه صورتكم لدينا!)).[2]

فالمشهد الحواري الاسترجاعي هذا(الإعلام يُشوه صورتكم لدينا)، يرتبط بالمشهد الاسترجاعي الأوّل(كما يعملون حالياً مع المسلمين) دلالياً وسردياً استباقياً. أيْ أنه، جاء لِيفسره وليِكشفه؛ فقد وظف الاسترجاع للكشف عن تفسير الصورة الذهنية المتداولة عن الآخر العربي القومي، تمثيلاً لسلبيته(خطراً)، من خلال كشف الطريقة أو الوسيلة لتشكيل هذه الصورة(الإعلام) في الماضي والحاضر. تعبيراً عن الموقف الثابت والمتواتر زمنياً، للموقف الأميركي الرسمي، تجاه الآخر القومي العربي. من خلال ربط الماضي بالحاضر. ومن هذا، مسوغ الاسترجاع ووظيفته، وتسلسل ترابط المشاهد الاسترجاعية بعضها ببعض، من خلال مضمون واحد، وهو، كشف وفضح الموقف الامريكي المعادي تجاه الآخر القومي العربي، فرداً وجماعة، وشعباً، بالتذكير بالاستمرارية الزمنية في تشويه صورة الآخر القومي العربي(المسلم الإرهابي) ودور الإعلام الأمريكي المؤدلج في ذلك؛ لاستباق زمني إدراِكي بموقفهم المعادي.

وإذا كانت هذه المدة الزمنية أدتْ وظيفة سردية ودلالية في هذا المشهد، فأنّها أدتْ وظيفة زمنية بإعلانها إغلاقها للمفارقة الزمنية من خلال تصريحه الذي ذكره(ثلاث سنوات)، وبهذا نستطيع تحديد السعة الزمنية للمفارقة التي دارت في إطارها المشاهد الاسترجاعية، من بدء انفتاحها(1979)

** يتشكل السؤال المضمر، هنا، هل سيتعامل العربي القطري مع الإيراني بعنصرية عدائية حسب منظور الشخصية الأمريكية حيث يجسد هذا التأريخ نهاية(1979)، أيْ بداية الحرب العراقية الإيرانية، التي كانت تتمّثل بدعم منطقة الخليج العربي للموقف العراقي ضد إيران، أم أنّ الأخر العربي حيادي ومُسالم في تعامله مع الآخر الإيديولوجي؟؟.

[1] يُنظر: أحضان المنافي، ص43 .

[2] المصدر نفسه، ص55.

إلى نهاية انغلاقها(1981)، في ثلاث سنوات. لنحدد من خلالها المدى الزمني للمفارقة، من زمن انقطاع حاضر السرد عام(2003) إلى انغلاقها عام(1981). أي قرابة(أربع وعشرين سنة)؛ توظيفاً للكشف عن الامتداد الزمني الاستمراري، للموقف الأمريكي المعادي(الفرد، عامة الناس، الجامعة، الاعلام، الحكومة) تجاه الاخر القومي (الفرد، الجماعة، الطالب، العراقيين، المسجون، المسلمين) الذي يُفسر ويُسوغ الاسترجاع، للعلاقة بين مضمون القصة الأوّلى ومضمون القصة المسترجعة. وهذا التوظيف يأتي لخلق رؤية استباقية للمستقبل، للتكهن بالموقف الأمريكي تجاه تمثيل الآخر القومي العربي مُهيمناً عليه، من خلال استعداد ضربهم للعراق. فاسترجاع(ميهود) ليس استرجاعاً لسد ثغرة سردية في الحكاية، ولم يكن استرجاعاً عن مرحلة زمنية من حياة أمضاها في الماضي أو في أمريكا، إنَّما هو استرجاع تفسيري وتذكيري، يُسلط الضوء فيه عن الترابط الدلالي والحدثي بين الأزمنة؛ لكشف الماضي وتفسير الحاضر وصياغة المستقبل. لتتضح أهمية المفارقة الزمنية؛ بوصفه آلية سردية وبنيوية تولد وتحرك الدلالات السردية للأحداث((**بأنْ تعمد إلى ما لم يكن دالاً فتجعله دالاً**)).[1] ولاشك أن للزمن دلالته ومقاصده المضمرة أيضاً، فعندما تكون الأزمنة متواصلة ومتواترة، يمكن أنْ يُحيل هذا إلى استباق دلالياً للمستقبل يمكن التنبؤ به. والتي تعبّر عن ردة فعل الشخصية الواعية لما حولها من أحداث، ومحاولة صياغتها على وفق تحولات الزمن والوعي الفردي.[2]

الآخر البدون نسب

إنْ كان الاسترجاع في رواية(أحضان المنافي) سوغ استرجاعه تفسيراً للحاضر واستباقاً لرصد العلاقة والرؤية لكيفية تمثيل الآخر. فأنّ المسوغ الوظيفي للاسترجاع في رواية(للحزن خمسة أصابع) يتمثّل بمُسألة الحاضر، أو موقف الجهات الرسمية الحكومية تجاه تمثيل الآخر(مراد)، بدون نسب، في ظل حاضر يفتقد هذا الأخير، الذي توفي في حادث سير مع عائلته. فتسترجع الشخصية الساردة(ناصر)، بعض من تفاصيل وماضي صديقه(مراد)، التي تكشف وتضيء إشكاليته(بدون

---

[1] ينظر: خطاب الحكاية، ص 66.

[2] ينظر: السرد التاريخي بين الواقع والمتخيّل في رواية "الجنرال خلف الله مسعود(الأمعاء الخاوية)"،للكاتب محمد الكامل بن زيدن، رسالة ماجستير، ابتسام الهلالي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 015 ، ص 22.

نسب) وموقف الجهات الرسمية في تشكيل هذه الإشكالية. ليكون ذلك سبباً لاسترجاع بعض من هذه التفاصيل، لمُسالة كيفية ولماذا، تمثيله آخر؟؟.

يُحدد الشخصية الساردة زمن حكايته الأولى بعام(1993)[1]، قبل إنْ يقطعها ليعود إلى استرجاع ماضي حكاية صديقه، بعد ثلاثة عشر عاماً من تأريخ وفاته، ويفسر ذلك الانقطاع أو العودة إلى ماضي صديقه، لصدمته النفسية التي أصمتّهُ كلّ تلك الأعوام. ليتشكّل من هذا الزمنين حكايتين مقطوعتين زمنياً ومضمونياً، يمكن من خلالها تحديد السعة الزمنية للمفارقة. فإذا كانت السعة الزمنية لحكاية(مراد) خارج زمنية حكاية(ناصر) أو السرد الأول(1993)، فيمكننا الاستنتاج من تحديد المدة الزمنية(بعد ثلاثة عشر عاماً) بدء العودة لحكاية مراد بعام(1980)، ولعل الجدوى من تحديد السعة الزمنية تشخيص نوع الاسترجاع ووظيفته. ليتشكّل من هذه، سعة استرجاعية خارجية تعود الشخصية الساردة إلى نقل أحداث الماضي عن طريق الذاكرة أو التذكر، بعض ما قالته الشخصية له(مراد) أو ما سمعه منه أو شاهده.

ويعدُّ التذكر أو الذاكرة آلية من آليات استرجاع الماضي والعودة إليه من خلالها. إلاّ أنّ السرد الاسترجاعي هذا، قد لا يراعي في نقله الماضي، منطق تتابع الأحداث ولا حتى تفاصيله المباشرة، بوصفه يعتمد على ذاكرة الناقل فقط؛ لتتشكل الاسترجاعات هنا، بين تقديم وتأخير، وأجمال وتفصيل، خاضعةً لذاكرة السارد، الشاهد أو الناقل، التي هي ليست ذاكرة فوتوغرافية، لتنقل لنا بطريقة مباشرة وتفصيلية ما حدث، أو ما سمعته، وشاهدته. لنستدل من هذه الآلية، إن الاسترجاع خاضعاً حتماً لسيطرة وتحكم الشخصية الناقلة أو المسترجعة، فينتقي من الماضي، ما يتوافق مع غايته من الاسترجاع. لذلك يُقدم مشاهد ويُؤخر أخرى، ليكشف لنا عن هذه الغاية تدريجياً، وكيفية تمثيل الآخر. ومن هنا، يتشكل مسوغ الاسترجاع ووظيفته، من خلال تشخيص نوعية المعلومة والخبر المنقول، والكيفية التي يُقدم بها. ويتشكل هذا النقل عبّر التدرج الزمني المُتباين في الاسترجاع، بين تقديم وتأخير للأقوال والأحداث المسترجعة المنقولة، وفقاً لرؤية الشخصية الساردة، وليست لزمنية أو أسبقية الحدث، لهذا يُوثق الشخصية الساردة مصدر معلوماته في استرجاعه،

---

(1) ينظر: للحزن خمسة أصابع، محمد حسن أحمد، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث،ط1،2009، ص27،9.

لتأكيد موثقية نقله للخبر. يُجسد الخبر الاسترجاعي الأوّل من خلال نقل أو تذكر الشخصية الساردة، كلام زوجة(مراد) لصديقاتها، عن التغيير في وضعهم المادي بسب حصول زوجها(مراد) ترقية في العمل، ذاكراً:((**قالت لكل الصديقات قبل وفاتها، بأن مراد سيحصل على ترقية جديدة وبأنها ستغيّر أثاث البيت وستشتري لأوّل مرة منذ 7 سنوات من زواجها، عقداً من الماس طالما حلمت فيه. كانت فرحتها بالترقية شعوراً غائباً عن الوعي، وهي التي تزوجت رغماً عن أهلها من رجل لا يحمل أوراق ثبوتية ومدون في الوطن بختم إنساني سُمّي بالتلاحق "بدون"))** .[1]

الشخصية الساردة، تسند سرد الخبر إلى(زوجته) الأقرب إلى حياة(مراد)، عبّر تلفظه(قالت)، ليكشف من خلالها، عن وضعه الاجتماعي(متزوج)، ووضعه الاقتصادي(لأول مرة ستشتري). مثلما يضيء تفاصيل مهمة عنه، ومنها، أصوله الاجتماعية(بدون)، وموقف أهل زوجته من هذه الأصول (رغماً عن أهلها). ليؤثث الاسترجاع وضع الآخر البدون نسب، تمثيلاً اجتماعياً اقتصادياً هامشياً مرفوضاً، من خلال هذه المعلومات الموجزة. ولا نستدلّ عن أهمية هذه المعلومات أو مسوغ الاسترجاع ووظيفته، ولا عن تقديمه هذا مشهد، الذي، هو أقرب مشهد زمني إلى حاضر وجوده على قيد الحياة. بدليل، المشهد الاسترجاعي الآتي، الذي يسند الخبر إليه:((**قال مراد في إحدى المرات إنّه إلى الجدار، وإنّه ولد في ليلة باردة تشبه شتاء المدن الغربية ككلب مسعور، إلى أنْ وجدته مشيئة البشر لتثبت بعدها الحكومة دون الرجوع إلى الله بأنّه بلا هوية، ولا منزل وممنوع أنْ يحب ويكون له بيت وزوجة وأطفال، وبأن ينتظر الموت ليدفن في قبر مجهول من قبل البلدية))**.[2]

فهذا المشهد متأخر عن المشهد السابق من خلال القرينة النصية، التي تكشف عنه معلوماته الشخصية(لا منزل، يكون له بيت وزوجة وأطفال)، وهذه القرائن تؤكد الأسبقية الزمنية عن المشهد الأوّل، ويُشير أنّ الشخصية الساردة لا تراعي التسلسل الزمني أو السردي في استرجاعها، لتكشف عن غايته، هي، الإفشاء بالمعلومات التي تكشف سبب وضعه هذا(لتثبت بعدها الحكومة). مثلما يكون تأخير هذا المشهد، إثباتاً نصياً إلى اسبقيته، ليحمل دلالة تفسير المشهد السابق(ستشتري لأوّل

(1) للحزن خمسة أصابع، ص21.

(2) المصدر نفسه، ص22.

مرة منذ 7 سنوات من زواجها)، أيْ إنّه المشهد الأقرب إلى حاضر وجود(مراد) على قيد الحياة؛ مما يعني الكشف لنا، عن الاستمرارية الزمنية لوضعه الاقتصادي المتدني، وعن استمرارية رفض أهل زوجته له، بوصفه(بدون)،أيْ تمثيله آخر مرفوضاً. ولا شك بأن هذا المشهد(إنّه إلى الجدار) يفسر سبب تمثيله، ويكشف عن موقف الجهات الرسمية في تشكيل هذا التمثيل، من خلال الحكم التقيمي أثناء سرد الخبر(لتثبت بعدها الحكومة دون الرجوع إلى الله بأنّه بلا هوية). ليتجسّد من هذا، تمثيل الآخر البدون، مرفوضاً منتمياً للوطن، أو مُماثلاً للمواطن بالحقوق والواجبات. ومن هذا التمثيل يكشف عن ذلك، عبّر انتقاء الشخصية الساردة مشهد المطعم مع(مراد)، قائلاً:((**منذ ذاك المساء الرطب الذي دخلنا فيه إلى المطعم وهو يدفع الطاولة ليركنها على جنب، ومع كوب الشاي رفع صوته(...) وبين يديه أوراق البيت، سكنت بداخله رائحة الانتشاء وهو يرفع عينيه إلى الورقة التي ترفض حصوله على عقد الإيجار باسمه دون أوراق المحكمة الذي يكره كلّ ممراتها وشكّل القاضي أبو خالد(...) كان رافضاً البوح متمسكاً بالقهر اليومي الذي يصيبه، ضحك وهو يلقي مصائبه علي بفتور، مستمتعاً كالعادة بحالة الرفض المستمرة الذي[كذا] يعيشها في الوطن من وزارة الداخلية إلى البلدية إلى الأراضي إلى المحكمة وحتى المستشفيات**)).[1]

هذا المقطع يُمدنا بمعلومات، قد لا تختلف عن المشاهد السابقة، بتواتر كشف موقف الجهات الرسمية(وزارة الداخلية إلى البلدية) تجاه هذا التمثيل(بدون)، ليجسّد من هذا، تمثيل الآخر البدون تمثيلاً مرفوضاً هامشياً دونياً، بوصفه غير منتمي للوطن، لا يتمتع بحقوق المواطنة(ترفض حصوله على عقد الإيجار). ليتيح له هذا الاسترجاع، الإفصاح عن مشاعره الداخلية(متمسكاً بالقهر اليومي)، تعبيراً عن معانته الاجتماعية والاقتصادية، ليستظهر من خلالها الإفشاء الإخباري، بموقف الجهات الرسمية لسبب هذا التمثيل (دون أوراق المحكمة). ومن هذا التمثيل(غير مُماثل للمواطن)، تسترجع الشخصية الساردة موقفاً، لـ(مراد) ترصد من خلاله مشاعره ومواقفه تجاه هذا الوطن، قائلاً:((**أجمل صورة التقطها مراد ورفض استلام مبلغ خمسة آلاف درهم ثمنا لها، لأنَّه لا يبيع كل ما يتعلق بوطنه، وتناوبت على نشرها كلّ الصحف المحلية في صباح احتفالات الدولة بالعيد الوطني**)).[2]

---

[1] للحزن خمسة أصابع، ص25-26 .

[2] المصدر نفسه، ص31-32.

وإذا كان هذا المشهد يكشف عن تمثيله بالمواطنة من خلال مشاعره الوطنية تجاه الوطن، فالشخصية الساردة تسترجع موقفاً آخر، لـ(مراد) تكشف بها عن كيفية حبه للوطن وإخلاصه له، قائلاً : بأنّ**((مراد لم يشتر ضميره بالدراهم الحقيرة، حين طلب منه أحدهم، دفع رشوة بـ 70 ألف درهم، يحصل بعدها على الجنسية، كان يريدها كما هي، لأنَّه يعرف قيمة الوطن أكثر منّا)).**[(1)]

ومن دلالة هذا الاسترجاع للمشهدين السابقين، ندرك بأنّ الاسترجاع ينهض بوظيفة التذكير والتفسير، والافشاء الخبري، للمُسالة كيفية تمثيل الآخر البدون غير مُماثل، لِيدين ويستنكر ويُسأل بهذا التمثيل، موقف الجهات الرسمية تجاه رفضها تمثيله منتمياً. لنفهم مسوغ بدء تقديم مشهد استرجاعه الأوّل من أقرب لحظة زمنية لحاضر السرد أو وجود(مراد) على قيد الحياة، تعبيراً عن استمرارية ووضعه، وليربطه بدلالة هذين المشهدين، فيكشف مضمون استرجاعه وغايته ومسوغه. فالاسترجاع وُظف ليضيء بعض من تفاصيل ماضي الآخر البدون، ليفسر وضعه الاجتماعي والاقتصادي، وليكشف إشكاليته، وكيف تشكلت، في ظل موقف الآخرين والجهات الرسمية من هذا التمثيل. فجاءت الاسترجاعات في تشكُّلها وسردها لزمنيةً متكسرة، من الماضي القريب من الحاضر(وجوده على قيد الحياة)، إلى الماضي البعيد، اللحظة البعيدة عن الحاضر، ثم من الماضي القريب من اللحظة الأولى من الحاضر وهكذا. ووظف هذا الكسر الزمني، بتقديم مشهد وتأخير آخر، بوظيفة التحليل، والتفسير، والتذكير؛ لتأكيد على الاستمرارية الزمنية، لتمثيله(بدون)، وربط الأزمنة بعضها ببعض تفسيراً للماضي البعيد(وجدته مشيئة البشر لتثبت بعدها الحكومة دون الرجوع إلى الله بأنّه بلا هوية). وإذا كان التذكر جزءً من آلية الاسترجاع، فقد عمدت هذه العودة إلى رؤية انتقائية من هذا الماضي، لتكشف عن وظيفة الاسترجاع ومسوغه، والتي تشكلت من انتقاء كيفية ولماذا هذا التمثيل. ومن هذا، فقد تعدّ هذه الانتقائية خرقاً للتتابع الزمني السردي بوصف**((آلية الاسترجاع أساساً "رؤيويا" في عملية السرد)).**[2] ومن هذه الآلية(التذكر، والانتقاء)، اضطلعت الشخصية الساردة بوظيفيتين سرديتين في استرجاعها المشاهد السابقة: وظيفة الناقل التي كشفت أبعاد الآخر(البدون) الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والقانونية، في ظل موقف الجهات الرسمية

[(1)] للحزن خمسة أصابع، ص33.

[(2)] آليات بناء الزمن في القصة القصية المصرية، ص 115.

منه، تمثيلاً سلبياً لهامشيته ورفضه منتمياً. بينما جسدت وظيفته كشاهد، كشف مشاعر الآخر البدون وسلوكه الأخلاقي، تمثيلاً ايجابياً منتمياً.

إنّ الاسترجاع الخارجي في نموذجي الدراسة، تشكّل استرجاعاً جزئياً، بوصف الأخير شكلٌ من أشكال الاسترجاع الخارجي، لم يتم وصله بالحكاية أو المشاهد التامة للحكاية الأولى.[1] وإنْ كانت المشاهد الاسترجاعية الخارجية مقطوعة عن القصة الأولى، غير إنّها تجسّدت بوظيفتها البنيوية في النص السردي، بوصفها لم تشكّل استطراداً خارجياً تزينياً لا يرتبط بدلالات القصة الأولى. ومن هذا تشكلت علاقة الحاضر(القصة الأولى) مع الماضي(القصة الثانية)، بوصف الأخيرة، ما كان لها أن تعود إلى الماضي دون مُسوغ أو مثير في الحاضر، يستدعي عودة الماضي. حيث كانتْ اللحظة الحاضرة أهم محفزات الاسترجاع. وجاء الاسترجاع الخارجي ليكشف الماضي، ويقدم تفسيراً للحاضر، لاستباق اصلاح وتغيير المستقبل(الآخر القومي، الآخر البدون). من اشتراك النموذجين بتمثيلهما السلبي من خلال موقف الجهات الرسمية. مثلما أدى وظيفة تذكيرية وتأكيدية، بإلحاح على تفاصيل ومواقف متواترة، ليربط المشاهد الاسترجاعية بسلسلة متصلة، ويكشف عن مضمون ومسوغ استرجاعه. ووظف الاسترجاع، للكشف والتفسير، ولوصف المواقف أو الأقوال، وإضاءة ماضي الآخر، لفهم حاضره أو إشكاليته، تفسيراً لتمثيله، تمثيلاً سلبياً(العرقي، القومي، البدون). وقد وظفت السعة لتحديد نمطي الاسترجاع، ومضمون الأحداث المسترجعة، ومسوغ الاسترجاع ووظيفته. بينما وظف المدى الزمني، لرصد التحولات الزمنية وكشف تطور الأحداث، وتغيير العلاقات، والمقارنة الزمنية، إلاّ إنّ أهم وظيفة اضطلع بها، هي ربط الماضي بالحاضر، في محاولة إصلاح المستقبل وإضاءته من خلال كشف الماضي، وكيفية تمثيل الآخر .

---

[1] ينظر: خطاب الحكاية، ص 71 .

المبحث الثاني:

الحركات السردية الزمنية: التسريع، الإبطاء:

الحركات الزمنية أو ما يُسمى بالمدة*، هي العلاقة الزمنية الثانية، التي تُشكّل الزمن الداخلي، من خلال علاقة ترتيب الأحداث في القصة وتنظيمها السردي من سرعة أو بطء في زمن السرد(الخطاب). أيْ ما يتغيّر هنا حركة الزمن في السرد. ومن هنا، لا يتطابق زمن القصة مع زمن الخطاب. وإذا كان زمن القصة يُقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام وغيره، فإن زمن الخطاب يُقاس بعدد الأسطر والكلمات والجمل في النص.[1]

وهذه التغيرات الزمنية((**تطرأ على القصة والخطاب معاً. ويتعلق بوتيرة سرد الأحداث من حيث سرعتها أو بطؤها. ففي حالة التسريع مثلاً، يكون الخطاب اختصاراً لكثافة الأحداث واختزالاً لموضوعها كما في تقنيتي الخلاصة والحذف، بينما في حالة الإبطاء يجري تعليق زمن القصة مؤقتاً لتمديد الخطاب في المكان عبر استعمال المشهد والوقفة الوصفية)).**[2]

أولاً: حركتا تسريع الزمن:

إنّ هاتين الحركتين تخلقا توتراً وتنافراً زمنياً من خلال تسريع سرد زمن الأحداث أو الأقوال. فتسريع زمن السرد يتحقق عندما يغطي مقطع صغير من الخطاب فترة زمنية طويلة من سرد الأحداث. وإذا كان زمن السرد في الحذف أسرع، لأنّ الراوي يحذف فترات زمنية طويلة أو قصيرة من أحداث القصة، فأنّه مع التلخيص يقوم بتسريع زمن السرد من تلخصيه فترات زمنية طويلة في مقاطع سردية قصيرة.[3] فترك تلك التفاصيل بالمرور السريع عليها يُؤدي إلى التفاوت بين الزمنين، ففي الخلاصة تكون مساحة النص الملخص أصغر من زمن القصة، حيث تُلخص أحداثاً حدثت في

---

* هناك من يُسميها بالديمومة أو بالمدى أو بالاستغراق الزمني أو الوتيرة أو الحركات السردية، ينظر: بنية النص السردي، ص75، و: بنية الشكل الروائي، ص144. وهذه تسمية(المدة) ترجع لـ(جيرار جنيت)، ينظر: خطاب الحكاية، ص101.

[1] ينظر: خطاب الحكاية، ص102.

[2] بنية الشكل الروائي، ص 196.

[3] ينظر: بنية الشكل الروائي، ص 108-109، و: الزمن في الرواية العربية، ص219.

أيام أو سنوات طويلة، دون تفصيل، لإعمال أو أقوال تلك الأحداث، بوصفها لا تحتاج توقفاً زمنياً سردياً مسهباً بالتفاصيل.[1] بينما في الحذف تكون المساحة المكانية صفراً، حيث تُحذف أحداثاً حدثت في أيام أو شهور، أو سنوات طويلة أيضاً.[2]

وتُشكل حركتا تسريع الزمن من الأسس المهمة في بناء أيْ نصٍّ سردي؛ لصعوبة القدرة على رصد كلّ الأحداث بتفاصيله كلها، ومن هنا((**فإنّ الأساس الانتقائي القائم عليه السرد يتخذ مكانه المهم الذي ترتكز عليه استراتيجيات السرد فهو أساس إجباري تم تطويعه لخدمة الهدف النهائي من النص)).**[3] فالانتقاء السردي يُبرز الغاية من توظيفهما، ويتشكّل هذا، عندما ينتقي الراوي أهم التفاصيل والأحداث التي تدور في فترات زمنية طويلة فيحذف منها أو يُجملها في مساحة مكانية نصية أصغر. ومن هذه الانتقائية، سنشخص تمثيل الآخر من خلال الحركتين في نماذجنا، لكل حركة نموذج واحد، تجنبنا للإطالة. يتجسّد تمثيل الآخر من خلال الخلاصة، في رواية(العريضة) للكاتبة القطرية نورة آل سعد. إمّا حركة الحذف فيتجسّد في رواية(سيدات القمر) للكاتبة العُمانية، جوخة الحارثي.

الخلاصة : الآخر الخليجي: السلبي:

تصنف الخلاصة* بنمطين: نمط الخلاصة الاسترجاعية، وهي تلخيص أحداث ممتدة لفترة زمنية طويلة في الماضي. ونمط الخلاصة الآنية تُلخص أحداث الحاضر، إلاّ أنَّ هذا النمط أقل شيوعاً، لأنّ الخلاصة أكثر ارتباطاً بتلخيص الماضي الاسترجاعي.[4] ومن أهم وظائف هذه الحركة((**الاستعراض السريع لفترة من الماضي، فالراوي بعد أنْ يكون قد لفت انتباهنا إلى شخصياته عن طريق تقديمها في مشاهد، يعود بنا فجأة إلى الوراء، ثم يقفز بنا إلى الأمام لكي**

---

[1] ينظر: خطاب الحكاية، ص 109.

[2] ينظر: الزمن في الرواية العربية،ص230.

[3] آليات السرد في القصة القصيرة المصرية، 370.

* أهم مصطلحاته الأخرى: التلخيص، الإيجاز، المجمل، المحكي المقتضب، المختصر، أما مصطلح الخلاصة فهو أكثر.

توافقاً مع مفهومها السردي، ينظر: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص2364-365.

[4] الزمن في الرواية، ص 220.

يُقدم لنا ملخصاً قصيراً عن قصة شخصياته الماضية، أيْ خلاصة إرجاعية)).[1] لتتعدد وظائف الخلاصة من خلال المسوغ السردي والوظيفي الذي يجعل الراوي يقف عند أحداث معينة، ويمرّ عليها مروراً سريعاً بالإشارة بذكرها أو لفت الانتباه إليها، بوصفها حدثت في مكان وزمان مُعينين، وبدافعٍ ما، أمّا تفصيل كيف حدثت ولماذا بإسهاب مطولٍ فغيّر مجدي ولا يخدم السياق العام للأحداث القصة.[2]

وبّما إنّ الخلاصة أكثر ارتباطاً بالماضي، فسنشخص تمثيل الآخر عبّر نمط الخلاصة الإسترجاعية، في رواية(العريضة)، حيث يُوظف الراوي العليم، هذه التقنية لِيلخص سنوات طويلة من فترة قضتها(عائشة المرقابية) في لندن، بوصفها امرأة قطرية تقليدية ملتزمة، بتقاليد فرضها المكان والمجتمع، فهي لم تعرف معنى الحرية، ولم تتصرف سلوكاً خارج هذه التقاليد التي اعتادت عليه في بيتها وبيت زوجها في قطر؛ إلاّ عندما سافرت مع زوجها السفير القطري إلى لندن عام(1972)، لتكون هذه المحطة أهم حدث لها. لذلك؛ يرجع الراوي لهذا الماضي، بوصفه الفترة التي حققت فيها ذاتها وعبرتْ عن افكارها ومشاعرها، الذي تجسّد من خلال تصرفاتها وسلوكها المُغاير الذي اعتادته، ليُجسّد من هذا تمثيلها آخر.* فتكون العودة إلى هذا الماضي؛ لغاية استعراض أهم هذه الأحداث سريعاً، لإضاءة جانب من شخصيتها المخفي، بخلاصة زمنية متعددة تُجمل الفترة الزمنية الطويلة التي قضتها هناك(لندن) بمقاطع سردية قليلة. وتتشكل هذه المشاهد من خلال رصد علاقتها(عائشة) بسيدتين عربيتين، الأولى، السيدة(حنان)، والثانية السيدة(ميثة). لتتشكل من خلال هاتين العلاقتين المواقف الملخصة من الأمكنة المتعددة التي تتواجدان فيها.

---

[1] بنية الشكل الروائي، ص 146.

[2] ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم، ص 56.

* قد مثّل مكان الغرب وحتى المكان العربي في الرواية الخليجية، دالاً عن تحولات الشخصية الخليجية على المستوى السلوكي أو الأخلاقي بالخصوص، من خلال وجوده خارج مكانه الملتزم بالتقاليد الاجتماعية الصارمة، وتجسّد ذلك وفق رؤية سردية مقصودة لرصد هذا وتشخيص شخصية الخليجي بالآخر المختلف سلوكياً هناك. ينظر: رواية(شقة الحرية) للكاتب السعودي غازي القصيبي، و(للحزن خمسة أصابع) للكاتب الإماراتي محمد حسن أحمد. و(نشيد البحر) للكاتب البحريني عبد الله خليفة، و(بن سولع) للكاتب العُماني علي المعمري. على سبيل المثال وليس الحصر.

يُقدم الراوي تلك الأحداث، بتمهيد بموجزٍ استباقي يُلخص التفاصيل التي سيسردها لاحقاً، والتي ستشكل مجمل أحداث تفاصيل خلاصته الاسترجاعية، قائلاً:((**شعرت عائشة في لندن بالارتياح والتحرر من العديد من القيود السخيفة، كان ابتعادها عن قطر أهم حدث وقع لها، منذ ولدت(...) كانت نقلة نوعية لشخصية عائشة المرقابية، التي انتقلت من الدوحة إلى لندن**))[1]. ليكون هذا ملمحاً إلى الرجوع إلى الماضي، وإخبارنا بالمكان الذي تجري فيه الأحداث(لندن)، مكتفياً بالوصف المكثف، لهذه الأحداث التي جرت هناك لها(الارتياح، التحرر). وليُهيئ بهذا الوصف إلى الانتقال لتلك المشاهد التي تكشف عن نوع هذا التحرر والحدث المهم الذي مارسته، الذي يتشكّل أولاً، من صداقتها مع((**حنان سيدة مصرية متزوجة من قطري، يعمل في السفارة القطرية في لندن، تصاحبتْ المرأتان وترافقتا مراراً، لعروض سينما وزيارة متاحف ومعارض فنية، وغامرتْ عائشة مرة بركوب القطار إلى موقع اثري بعيد، ولكنها لم تستطع أن تحصد متعته بسبب قلقلها من أنْ تتأخر ويفتضح أمرها**)).[2]

يكشف لنا هذا النص، بخلاصة سريعة، صداقتها مع(حنان)، التي لخصتْ بجولاتهن الحرة انحاء لندن. ونرصد الراوي يمرُّ مروراً سريعاً على تقديم شخصية(حنان) تقديماً عاماً من خلال التقاطهُ لها من زاوية واحدة، هي، إضاءة المرجع المكاني لها(مصرية) ولزوجها(قطري). وسنتعرف لاحقاً عن سبب اختياره هذه الزاوية. مثلما يلتقط في وصف الأحداث التي قامتا بها من خلال مُجمل الأفعال(ترافقتا، غامرتْ)، التي يمكن أن تستوعب فترة زمنية طويلة إلا إنّه اكتفى بوصف مشاعرها وأفكارها الداخلية(لم تحصد متعة) أثناء سرده هذه الأفعال، ليشيّر بهذا الوصف الإيحائي، كشفاً عن انتهاكها لأمر ما(قلقها، يفتضح أمرها). وليكون هذا الوصف إيجازاً إشارياً يربطه بالمشهد الآتي، ويهيئ الانتقال إليه؛ ليكشف ويفسر ذلك الانتهاك أو القلق، من خلال رصد موقف زوجها تجاه سلوك صديقتها(حنان)، فقد((**كان بو سالم يمتعض من حنان!، لم يخفِ تحفظه على لباسها وتجوالها الحر في لندن!، كما كان يجدُّ في كلامها ونظراتها وتصرفاتها وقاحة، فهي لم تبدِ الاحترام الكافي للتقاليد حتى بعد زواجها من قطري، لم يطل الوقت بـ(بو سالم) حتى ضاق ذرعاً**

---

[1] العريضة، نورة آل سعد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ط1، 2010،ص41-42 .

[2] المصدر نفسه، ص45

بها وحذفها من قائمة علاقات عائشة)).[1]

فالراوي لم يفصل بذكر التفاصيل والأقوال، التي جسدت انتهاك(عائشة) لتقاليدها الاجتماعية، ولم يُفصل بأسباب خوفها وقلقها السابق، ومرّ مروراً سردياً زمنياً سريعاً عليه، ليشخص ذلك الانتهاك، من خلال انتقاءهُ وجهة نظر زوجها تجاه صديقتها(لم تبدِ الاحترام الكافي للتقاليد حتى بعد زواجها من قطري)، ليُلخص بشكل تلميحي وضمني إنّ(عائشة) كسرت قيودها الاجتماعية المكانية القطرية، وهذا ما يفسر قلقها وخوفها من إنْ يفتضح أمرها لو إنّ أحداً عرف بتجوالها الحر. إلاّ إنّها مازالتْ تصرّ على كسر قيودها الاجتماعية وتتجول بحرية، دون علم زوجها، وهذا شكل من أشكال قسرها لقيوده، لهذا((**حرصت عائشة على ألاّ يقع علم(بو سالم) على أسماء رفيقاته)).**[2] لنشخص من هذا، مناسبة لتهيئة المشهد الآتي، ليسرد ما حدث لها في تجوالها الحر، بعد إنْ((**تعرفت عائشة إلى ميثة(...) وزارتا مزرعة خارج لندن، ركضتا كطفلتين عبر تلال صفر كأنها أمواج من ذهب، لم ترَ عائشة مثلها قط إلاّ على شاشة السينما. جرتها ميثة للدخول إلى مكان صاخب فإذا هو ديسكو يعج بالراقصين)).**[3]

وإذا كان ملخص هذا الحدث أو تجوالها الحر مع(ميثة) لا يختلف عن ملخص تجوالها الحر مع (حنان)، إلاّ في بعض الأماكن التي ذهبتا إليها. نجدّ إنّ الراوي يسقط كلّ الأقوال والأفعال والأوصاف، التي من الممكن أنْ تكون قد حدثت في هذه الأمكنة، ويكتفي بالتوقف عند مكان واحد، وهو(الديسكو)، ويذكر أنّهن دخلنا إليه، فيصفه من الداخل(يعج بالراقصين)، تعبيراً عن الأشخاص الموجودين وما يفعلونه، وهو بهذا التلميح والوصف جسّد كسرها لقيودها الاجتماعية القطرية(عائشة)، بعد أنّ مهدّ الراوي أبعاد الشخصية القطرية الاجتماعية من خلال وجهة نظر زوجها أو مشاعرها وقلقها سابقاً، تمثيلاً لكسرها القيود. ليُلخص مرة أخرى، وبشكل سريع وموجز لمعنى تحررها من قيود المنع التي كانت مفروضة عليها في بلدها. ولينتقي بعض التفاصيل التي تؤكد هذا، حين تلتقي **((ذات يوم بروائي سعودي معروف جالس في مقهى يشرب قهوته ويدخن، أصرتْ ميثة على أنْ**

---

[1] العريضة، ص 45

[2] المصدر نفسه، ص 46

[3] المصدر نفسه، ص 46.

تحييه ولم يسع عائشة إنْ تمنعها، لأنّها بادرتْ الروائي سميح عبد الرضا بالتحية)).[1] والراوي يُجمل لقاء(عائشة) بالروائي سريعاً؛ يُضمره لتفصيله لاحقاً، فيؤجّل كشفه إلى حين يأتيها اتصالاً هاتفياً بعد أسابيع من هذا اللقاء، من**((ضابط من اسكوتلنديار، ابلغها باستدعاء عاجل وحدد موعداً الغد دون إنْ يُبدي أسباباً(...) لأول وهلة أحستْ أنّها ستقضي اختناقاً(...) لا تستطيع اللجوء إلى زوجها برغم يقينها أنّها لم ترتكب خطأ ولم تنتهك قانون!. ولم تنتهك أيّ قانون!، ظلتْ تفكر بعواقب الأمر، لو علم أخواتها أو أهلها بأنّها مطلوبة في اسكوتلنديارد)).**[2] قائلاً أو سائلاً لها:

– هل تعرفين السيد رضا؟.

– من؟.

وقدّم إليها المحقق صورة تجمعهما هي وميثة، مع سميح عبد الرضا في ذلك المقهى. شحبتْ عائشة وغامتْ عيناها(...) نعلم انّكِ تلقيتِ اتصالين منه بعد ذلك اللقاء في المقهى. تحدثتْ عائشة بينما المترجم ينقل كلامها، أخبرتهم بكل ما تعرفه طواعية، وأكدتْ لهما، بأنّها لا تعرف شيئاً عنه غير أنّه روائي(...) قال لها المحقق: ستأتين إلينا عندما يكون لديكِ معلومات(...) خرجت عائشة من باب المكتب وهي تتوارى خلف نظارة سوداء وأشاحتْ لكيلا يراها المارة تبكي)).[3]

فالراوي في هذا النص يُفصل بعض الشيء في الأحداث التي حدثت في لقائه بالروائي السعودي، الذي أجلّ الإفصاح عنه سابقاً، ليكون هذا التأجيل وظيفة دلالية وسردية، يُلخص من خلالها انتهاك(عائشة) لقيودها الاجتماعية التي آلفتها والتزمت بها هناك(قطر)، مكتفياً بوصف مشاعرها وأفكارها الداخلية(برغم يقينها أنّها لم ترتكب خطأ ولم تنتهك قانون!. ولم تنتهك أيّ قانون!، ظلتْ تفكر بعواقب الأمر، لو علم أخواتها أو أهلها، غامتْ عيناها، تبكي)، لاستظهار تجسيد تمثيلها

---

[1] العريضة، ص 46 –47 .

[2] المصدر نفسه، ص 48 .

[3] المصدر نفسه، ص 50–51 .

سلوكاً سلبياً، بوصفها آخر، هنا، بضوابط المكان، لا أحد يعرفها أو يحاسبها ويمنعها. ليشكّل هذا الوصف تلخيصاً إشارياً ودلالياً بإنّها كسرت موانع قيودها الاجتماعية والمكانية، ليس فقط من وجهة نظر زوجها أو من تجوالها الحر أو من استدعائها إلى المقر لاسكوتلنديارد، أنما من خلال علاقتها بالروائي التي كانت السبب في قلقها هذا.

وإذ كان الراوي أضمر مسبقاً ما حدث بين(عائشة) والروائي وأجّل تصريحه لاحقاً، ليلخص مدلولات هذا التمثيل، وليحقق عنصر المفاجأة والتشويق، فأنّ تأجيله سبب استدعائها إلى مقر لاسكوتلنديارد لعلاقته بالروائي السعودي، سيكشف عنه لاحقاً، أيْ بعد رجوعها إلى قطر بسنين طويلة، فـ((**بعد ذلك بسنوات عديدة قرأتْ(...) أنّ عبد الرضا كان احد الضالعين في أحداث الطائف في عام 1994**)).[1]

ليتشكل من تأجيل هذا الخبر وتحديد الزمن شكلاً من أشكل الخلاصة المحددة بالمدى الاسترجاعي ما بين عام(1972) وعام(1994)، وهذا يكشف عن المدة الزمنية التي قضتها (عائشة) في لندن، وهي مدة زمنية طويلة ومن المنطقي إنّ هذه المدة مليئة بالأحداث والتفاصيل الكثيرة، إلا أنّ الراوي انتقى زاويةً وجانباً محدداً منها، لخص من خلالها ما يريد تسليط الضوء عليه، مثلما أشار في استباقه إليه. فجاءت المشاهد الملخصة في رصد هذه الأحداث بشكل مترابط، من خلال مضمونها الواحد(تجوالها الحر). إذ أنّ من وظائف التلخيص تقديم عام للمشاهد والربط بينها.[2] وهذا ما قدمه الراوي لتلك الأحداث، بتوظيف الخلاصة السريعة لربط المشاهد بشكل مُتسلسل بالانتقال من مشهد والتهيئة إلى مشهد آخر. ولابدّ من الإشارة بأنّ كلّ مشهدٍ منقولٍ بصيغته غير المباشرة، هو مشهد تلخصي انتقائي، يحذف منه الراوي ما يريد ويثبت ما يريد، وما يريد الراوي تثبيته هنا، إضاءة جانباً من الشخصية مخفياً ومكبوتاً، ما كان له إن يظهر ويبرز، لولا تمثيله آخر، بوصفه ما قامت به(عائشة)، ما كان له إنْ يتجسّد، لو كانت في بلدها(قطر). ومن هذه الدلالة شخصت الشخصية بوصفها آخر بتمثيلها سلوكاً مختلفاً. ومن هذا نستطيع القول بأنّ الخلاصة مثلت

---

(1) المصدر السابق، ص51.

(2) ينظر: بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص82.

إضافة إلى وظيفتها الزمنية بتقليص مساحة السرد زمنياً وسردياً بأقصر وأوجز عبارة، وظيفة كشف وإظهار المضمر والمخفي من الشخصية، من خلال تدرج الراوي بالمعلومات من سياق تلخيصي إلى سياق تلخيصي آخر.

الحذف: الآخر المملوك: السلبي:

أمّا الحذف*، فهو يُمثل أعلى درجات تسريع الزمن السردي، بوصفه((**تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة، أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث(...) عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها)).**[(1)] وقد يُشير الراوي إلى هذه الفترة المحذوفة أو المضمرة من خلال إشاراته إلى الجزء المحذوف من المدة الزمنية بعبارات، مثل(مرّ أسبوع، بعد سنتين، وهكذا) كقرينة يُشير إلى هذا الحذف والانتقال الزمني المفاجئ.[(2)] وقد تصدى(جنيت) لهذه التقنية من خلال تصنيفها إلى ثلاثة أشكال، هي: الحذف الصريح، والحذف الضمني، والحذف الافتراضي، تبعاً لمواصفات الحذف، والعلاقة التي ينتجها مع زمن القصة وشكله ووظيفته فالحذف الصريح، هو الحذف الذي يُشار فيه إلى الزمن المحذوف مع تحديد هذا الزمن أو عدم تحديده. أمّا الحذف الضمني، هو الحذف الذي لا يُشار فيه إلى الزمن المحذوف فتكون الفترة المسكوت عنها غامضة ومدتها غير معروفة، لكن يمكن إنْ يستدل عليه من خلال الفجوة الزمنية التي يحدثها في زمن القصة. أمّا الحذف الافتراضي فهو الذي يصعب تحديد موقعه في الخطاب، وهو الأكثر ندرة بين أنواع الحذف.[(3)]

وإذا كان الراوي من خلال تقنية التلخيص لخص فترات زمنية طويلة بمقاطع سردية قصيرة،

---

* أهم مصطلحاته: الثغرة، القطع، الإضمار، الاكتفاء، القفز. ينظر: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث،

ص366-367.

(1) ينظر: بنية الشكل الروائي، ص 156.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 159.

(3) ينظر: خطاب الحكاية، ص117. و: بنية الشكل الروائي، ص 156- 157.

وأوجز أحداث كثيرة غير مهمة ومؤثرة، لينتقي منها ما يراه مهماً بخلاصة تكشف عن رؤيته وغايته من هذه الانتقائية، لذا جاءت المشاهد متتالية ومترابطة مضمونياً ركزت على المشترك بين هذه الأحداث أو المُشاهد. ومن هذه الرؤية للغاية الانتقائية؛ سيجسد الشخصية الساردة، في رواية (سيدات القمر) انتقاء بعض من الأحداث والمعلومات التي تُشخص تمثّيل شخصية الآخر المملوك تابعاً، المتجسّدة من خلال الخادمة الأَمة السوداء(ظريفة)، من مروره السريع إلى فترات زمنية متباينة من حياتها(ظريفة)، ليمدّ صلة الوصل بين الماضي البعيد إلى الماضي المتوسط ثم الحاضر، إلاّ أنَّ هذا الامتداد الزمني الطويل لا يتجسد بشكل تتابعي خطي، فالشخصية الساردة تُقدم وتُؤخر بسرد هذه الفترات وفقاً لهذه الغاية الانتقائية. غير إنّ كلّ هذه الأحداث تمرُّ من قناة(ظريفة)، بثلاث فترات زمنية متباينة ومتباعدة، من زمن جدّيها وطفولتها إلى زمن ابنها وكهولتها. وهذا الامتداد الزمني يُقصر ويُختزل سريعاً من خلال حركة الحذف التي تجمع بين هذه الفترات الزمنية المتباعدة بمضمون مشترك واحد، وهي، ومعلومات تركز على كيفية تمثّيل الآخر المملوك تابعاً.

يرصد الشخصية الساردة تلك الفترات الزمنية المتباينة من خلال حدثين مشتركين، يتشكّل الأوّل، عبّر رصد كيفية اختيار اسماً لابن العبد المملوك، ويتجسّد هذا من خلال الزمن الماضي البعيد، زمن جدها، حين يقرر اختيار اسم مناسب لوالداتها. وزمن الحاضر القريب، لاختيار ابنها(سنجر) اسماً لابنته. والحدث الثاني، يتمثل بخبر قانون إلغاء العبودية، ويتجسّد ذلك من خلال الماضي البعيد، زمن ولادة والدة(ظريفة)، والحاضر القريب، زمن ابنها. من هنا نلحظ علاقة الماضي بالحاضر لتمثّيل الآخر من خلال النسق الثقافي للمملوك. ويبرز هذا، من اعتماد تقنية الحذف بشكليه الصريح والضمني.

يتشكل الحدث الأوّل من اعتماد الشخصية الساردة الحذف الضمني، حيث يتم ربط حدثٍ ماضٍ بعيد بحدث ماضٍ قريب من خلال مشهدين متباعدين يصفان كيفية تسمية ابن المملوك، فيرجع الشخصية الساردة أولاً، إلى زمن الماضي البعيد، زمن الأجداد لينقل لنا كيف انتقى جد (ظريفة) أسم امها، ولماذا كان محتاراً وقلقاً في اختيار الاسم، ليمهّد بهذا وصف النسق الثقافي للآخر المملوك، قائلاً: بأنّ((**أم ظريفة يلقبها الناس، بـ(الخيزران) لطولها ورشاقتها، لكن اسمها**

الحقيقي هو (عنكبوتة)، كان أبوها قد ملّ من ولادات زوجته المتكررة، ومن انتقاء الأسماء التي ينبغي في كلّ مرة ألاّ تقترب من أسماء الشيوخ والأسياد)).[1]

قد نرصد حذفاً ضمنياً واضحاً من خلال قفز السرد من فترة شباب الجدة(عنكبوتة)، ومن دلالة وصفها من خلال اللقب(خيزران)، وفترة ولادتها من خلال اسمها(عنكبوتة). حيث اسقط الشخصية الساردة، قاصداً فترات زمنية طويلة غير ضرورية لكلّ الأحداث بين هذين الفترتين، ليركز على معلومةٍ وتفصيل واحد فقط، هو، كيف اختار اسم لابنته ولماذا. لنتعرف من هذا، الإطار الثقافي الاجتماعي الذي يشكّل الآخر الأسود من خلال الاسم؛ تمثيلاً لهامشيته وتبعيتها لمركزية السيد المالك. وليُهيئ من هذا التمثيل إلى القفز الزمني البعيد المدى للمشهد الآتي عن المشهد السابق، مشهد تسمية حفيد(ظريفة)، ليشبكهما بمضمون واحداً، ولنفهم وظيفة الحذف أو دلالة انتقاء المعلومة، وكيفية تمثيل الآخر المملوك. فينقل الشخصية الساردة، المشهد الذي توبخ فيه(ظريفة) ابنها، حين تعلم بالاسم الذي اختاره لحفيدتها، فيصف كيف إنّها((**هجمتْ عليه تشدّ رقبته :" تُسمّي بنتكَ هذا الاسم الغريب رشا وتُريد تهاجر". أفلتَ يدها بقسوة وصاح فيها:" أسمعي يا أمي، بنتي ما يهمني اسمها، ولو كانت ولد سميته محمد أو هلال أو عبد الله..". صاحت ظريفة:" أيش؟.. سيقتلك التاجر سليمان.. تسمّي على أسم أهله وأولاده؟.. أنتَ جنيت يا ولد؟، تكبر راسك على من؟... مَنْ رباك وعلمك وزوجك "... لا يا ظريفة التاجر سليمان ما له دخل بي، نحن أحرار بموجب القانون، أحرار يا ظريفة، افتحي عيونكَ، نحن أحرار، كلّ واحدٍ سيد نفسه)).**[2]

فالشخصية الساردة في قفزها الزمني بين فترتين زمنيتين مقطوعتين اسقطت عبّر هذه الحركة الزمنية السريعة في هذا النص الكثير من الفترات الزمنية والأحداث والتفاصيل بمساحة سردية قصير، بانتقاله من زمن الأجداد إلى زمن الأحفاد، المتضمنة الحذف الضمني الكلّي. مثلما تضمنه حذفاً جزئياً من خلال الجمل المتقطعة والوصف الذي توقف فيه زمن السرد، وتعددت صيغة النص، بين الصيغة المباشرة والصيغة غير المباشرة، وتدخل الشخصية الساردة، إذ يُمثّل تدخله وتعليقه أحد

---

[1] سيدات القمر، جوخة الحارثي، دار الآداب – بيروت، ط1،2010، ص 60.

[2] المصدر نفسه، ص93 – 94.

علامات الحذف الضمني، بوصفه يحدث فجوة زمنية لسيرورة السرد بين كلامه ونقل كلام الشخصيات المباشر.[1] وما نفهمه من هذه الحركة السريعة، من خلال الحذف الضمني والجزئي، تسليط الضوء وتركيزه، على تجسيد خضوع(ظريفة) لنسق ثقافي اجتماعي، ورثته عن آبائها واجدادها واعتادت عليه(تسمّي على أسم أهله وأولاده؟)، ومن هذا يكشف لنا مسوغ استظهار فترة اجدادها، ودلالة الربط بين المشهدين، الذي يكشف لنا أيضاً، عن تحولات ابناء المملوكين(سنجر) تبعاً لتطور المجتمع والقوانين. وإدراكهم ووعيهم برفض تمثيلهم آخر تابع.

إنّ الحذف تشكّل في هذين السياقين من الحذف الضمني بنمطيه، الحذف الكلي، والحذف الجزئي. إذ يعدّ الحذف الضمني، تقنية تلقائية في النص الروائي؛ لأنَّ الراوي غير قادر على التزام التتابع الزمني بسرد الأحداث تفصيلاً، مما يسهل عليه التحكم في تنسيق سرده وأحداثه بالكيفية التي يراها.[2] ليؤدي الحذف وظيفته الرئيسة ومسوغه بربط الأزمنة المتباعدة والتفاصيل المشتركة. وغاية الشخصية الساردة من توظيفه الحذف؛ لتعبير على الاستمرارية الزمنية للعبودية طول هذه الفترة الممتدة من زمن الأجداد إلى زمن الأحفاد، تجسيداً لتمثيل الآخر المملوك تبعياً لنسق ثقافي ملغياً.

ومن هذا الرصد(ملغياً)، يستظهر المشترك الآتي، دلالة هذا التمثيل. وإذا كان الحذف الضمني تشكّل من خلال المضمون المشترك الواحد(الاسم) الذي ربط بين زمن الأجداد وبين زمن الأحفاد بدلالة واحدة، فأنّ الحذف الصريح سيربط بين هذين الفترتين لهذه الدلالة ومن خلال المضمون الواحد أيضاً، ولكن من خلال خبر(قانون إلغاء العبودية) الذي كشف عنه ابن(ظريفة) سابقاً حين اعترض على موقف والدته المتشدد منه بسب تسمية ابنته، ومن هذا الخبر الذي تمثّل في زمن الحاضر(الحفيد)، يكون التهيئة لتفسير هذا الخبر مسوغاً للعودة إلى زمنية الماضي ثانية، لتأكيد وإسناد وجهة نظر الابن(نحن أحرار) أو تمثيل الآخر تبعياً، للكشف عن استمرارية هذا النسق أيضاً. فيقفز الشخصية الساردة ثانية إلى زمن ولادة(أم ظريفة)، قائلاً: **((في 25 سبتمبر 1926م، كانت عنكبوتة الملّقبة بالخيزران تحتطب في الصحراء حين فاجأها المخاض، وفي اللحظة التي ولدت**

---

[1] ينظر: آليات السرد في القصة القصيرة، ص 380-381.

[2] ينظر: بنية الشكل الروائي، ص162- 163 .

فيها طفلتها مستخدمة فيها سكّيناً صدئة في فصل حياتيهما، كانوا المجتمعون في جنيف يوقعون على الاتفاقية الخاصة بالرقّ التي تنص على إبطال الرقّ وتجريم تجارته، في ذلك اليوم أيضاً أكملت عنكبوتة سنواتها الخمس عشرة)).[1]

لاشك بين المشهد السابق وهذا المشهد حذف ضمني، إلاّ أنّ تحديد الشخصية الساردة زمن ولادتها(ظريفة)، وتحديد قانون إلغاء الرق، وتحديد عمر والدتها(الخمسة عشرة)، يُجسد الحذف الصريح بالقفز إلى زمن شبابها(ظريفة) بتحديد عمرها ووضعها الاجتماعي، قائلاً:**((بعد ستة عشر سنة سيبيعها إلى التاجر سليمان، لتصبح عبدته وسرّيته وحبيبته(...) الرجل الذي سترى فيه المخلّص من إهانات أولاد الشيخ سعيد(...) وأخيراً الشيخ الذي عاد إلى حضنها ليموت فيه)).**[2]

فهذا التحديد يُشكل حذفاً صريحاً من ذكره عمرها(ستة عشر سنة)، أيْ بعد ولادتها، الذي يفصل بين المشهد السابق وهذا المشهد، حيث اسقط كلّ الأحداث التي حدثت بينهما، واكتفى بتحديد مدة الحذف واتبعه بمحتوى وصفي(سيبيعها) ليكشف عن استمرارية زمنية الرق بين الفترتين، مثلما يكون الحذف الصريح غير المحدد بمدة(أخيراً) تأكيداً تواتري عن استمرارية هذا النسق إلى حاضر السرد(وفاة مالكها). وهذا ما يُجسد تمثيل الآخر هامشياً تبعياً، لقوانين اجتماعية ثقافية أكثر من تبعيته لقوانين رسمية، تعمل لصالحه. لندرك من هذا مسوغ الانتقاء ووظيفة الحذف، ودلالة المشترك بين المشاهد.

ومن هذا، شكّل الحذف الصريح والحذف الضمني تقنية زمنية استطاعت أنْ تجمل وتدمج الفترات الزمنية المتباعدة بدلالة ومضمون واحد، فمن خلال تحديد زمن الماضي البعيد، أبعد نقطة زمنية عن حاضر السرد، وهو تأريخ قانون إلغاء الرقّ عام(1926) إلى زمن حاضر السرد(الحفيد)، فبين هذا التأريخ وبين حاضر السرد تشكّلت الفترات الزمنية المسترجعة، التي أسقطت وحذفت فترات زمنية كثيرة وتفاصيل وأحداث كثيرة. ومن خلال الحذف الضمني الذي استدلينا عليه من الثغرة الزمنية للانحلال استمرارية السرد، أو الحذف الصريح المتبوع بصفة تشخص الأحداث التي حُذفت.

---

[1] سيدات القمر، ص 124.

[2] المصدر نفسه، ص 125 .

ليشكل من توظيف الحذف توظيفاً زمنياً ودلالياً لتسليط الضوء على استمرارية العبودية نسقاً ثقافياً سلطوياً في الحاضر. فالشخصية الساردة انتقلت من الحذف الضمني إلى الحذف الصريح، ليسلط الضوء على ذات الدلالة الأساسية بربط الأزمنة في استمرارية دلالية، واختزال طول امتدادها بتكثيف سردي وبزمن سردي متقطع.[1]

مثلت الحركتان السرديتان، الخلاصةُ، والحذفُ، وظيفةً زمنية وسردية في النص، فكان إسراع زمن السرد وسيلةً أسهمتْ في إبراز تمثيل الآخر، بالعبور السريع عن بعض التفاصيل لتجسّد علاقة الماضي بالحاضر. وقد تجسَّد تمثيل الآخر سلبياً من خلال رصد سلوكه خارج بلده، في رواية(العريضة) في ظل كسر القيود الاجتماعية للبلد(قطر). بينما كانت الاستمرارية الزمنية، مسوغاً لتوظيف تقنية الحذف في رواية (سيدات القمر) لتجسيد تبعية وتمثيل الآخر المملوك هامشياً، في ظل سلطة النسق الثقافي الاجتماعي لتبعية المملوك لنسقه في(عُمان).

ومن توظيف التقنيتان في هذين النموذجين مثّلتا تقنية زمنية تناسب تكثيف الرؤية إلى بعض الأحداث التي لا تؤدي تفصيلها بإسهاب إلى دلالة معينة، فاختزلت فترات زمنية طويلة. فكان القفز بين فترة زمنية وأخرى يؤدي تلقائياً إلى تلخيص وحذف فترات زمنية لبعض الأحداث والتفاصيل، وهذا يعني حدوث فجوة زمنية بين زمن القصة وزمن السرد، خدمةً لدلالة يتوخاها الروائي.

ثانياً: حركتا ابطاء سرعة الزمن:

يتجسّد إبطاء زمن السرد عبّر الحركتين: الوقف، والمشهد الحواري، وتقوم هاتان الحركتان بوظيفة زمنية تعمل على إبطاء أو تعطيل زمن السرد(الخطاب)، عندما نكون أمام مقطع من خطاب يتسم بالطول ليغطي فترة زمنية قصيرة.[2] ورغم أنّ كلا الحركتين تشتركان((**في الاشتغال على حساب الزمن، الذي تستغرقه الأحداث.. أيْ في تعطيل زمنية السرد وتعليق مجرى القصة، لفترة قد تطول أو تقصر ولكنهما يفترقان بعد ذلك في استقلال وظائفهما وفي أهدافهما الخاصة**)).[3] وإذا

---

[1] ينظر: آليات السرد في زمن القصص، ص 393 .

[2] ينظر: الزمن في الرواية العربية، ص 219 .

[3] بنية الشكل الروائي، ص 175.

كان مشترك الوقف والمشهد الحواري تعطيل زمن سرد الأحداث، وهذا يعني توقف حركة الزمن، فهذا الرأي لا يصمد أمام رأي(جنيت)، الذي يرى أنّ الوقف والمشهد الحواري لا يُعطلا زمن السرد.[1]

ومن هذا المفهوم سنشخص وظيفتهما الزمنية والسردية، ودورهما في تمثّيل شخصية الآخر في النموذجين. فنرصد حركة الوقف، في رواية(هند والعسكر) للكاتبة السعودية بدرية البشر. ومن حركة المشهد الحواري، في رواية(ارتطام لم يسمع له دويّ) للكاتبة الكويتية بثينة العيسى.

الوقف: الآخر المملوك: المهيمَن عليه:

يعدّ الوقف أكثر حركة تبطئ السرد، وتكون أما وصفاً أو تأملاً أو استطراداً، الذي يكون من خلال تدخل الراوي.[2] وهناك مَنْ يرى إنّ الوقف أكثر ارتباطاً بالوصف.[3] إلاّ أنّ ليس كلّ وقفٍ وصفاً، مثلما ليس كلّ وصفٍ تعطيلاً لزمن السرد، لأنّ((**ليس كلّ الوقفات وقفات وصفية، وبعضها يكون نتيجة للتعليق، وفضلاً عن ذلك فليس كلّ وصفٍ يفرض وقفة في السرد**)).[4] غير أنّ الوقف تبقى أكثر ارتباطاً بالوصف، ومن هذا يرى(جنيت)، أنّ الوصف لا يعطل السرد إذا لم تكن وظيفته تزينية*؛ لأنّه يعدّه بنية من بنيات القصة، فـ((**الوصف لا يحتم أبداً وقفة للحكاية أو تعليقاً للقصة أو العمل(حسب المصطلح القديم) وفعلاً أنّ الحكاية البروستية لا تتوقف عند موضوع أو منظر دون أنْ يوافق ذلك التوقف، توقفاً تأملياً للبطل نفسه(...) وبالتالي لا تفلت القطعة الوصفية أبداً من زمنية القصة**)).[5] ومن هذا، ارتبط الوصف بالوقف. وإذا كان السرد يتشكل من وصف الأحداث المتجسّدة بالأفعال، فالوصف يشترك مع السرد في تجسيدِ هذه الأحداث أيضاً. وهذا يدلّ إن الوصف

---

[1] ينظر: خطاب الحكاية، ص121،112 .

[2] ينظر: معجم مصطلحات السرد، محمد القاضي، ص478.

[3] ينظر: بنية الشكل الروائي، ص175.

[4] المصطلح السردي، جيرالد برنس، ص58.

* يذكر جيرار جنيت الوظيفة التزينيّة للوصف، وهي الوظيفة التقليديّة التي تنظر إلى الوصف بأنّه مجرّد وقفة، وهي وقفة خارج القصة وزمن الخطاب للاستراحة، أو للاستطراد، ينظر: خطاب الحكاية،ص112.

[5] خطاب الحكاية، ص112.

تابعٌ للسرد.[1] وهذه العلاقة بينهما تبرز وظيفة الوقف أو الوصف في النص السردي بالوظيفة التي حددها(جنيت)، وهي، الوظيفة التفسيرية والرمزية، التي يؤدي فيها الوقف دلالة سردية، كتأمّل الشخصيّة أو وصف المشاعر والانطباعات وغيرها.[2] وما يهمنا هنا، إنّه لا يُعَدُّ((**وقفة للحكاية على الإطلاق**)).[3]

ويمكن تشخيّص وظيفة الوصف التفسيرية بما إنّها أكثر ارتباطاً بالوقف بمعاينة جملة من العناصر التكوينيّة المساعدة في رصد الوصف، وأهمّها: طريقة بناء الوصف وتقديمه، فالوصف يُبنى بالنظر من خلال أفعال الرؤية إلى الموصوف أو بالحديث عنه أو بالاشتغال عليه. ويتعامل(هامون) مع الوصف، بوصفه أشبه بآلة تصوير ترصد الشخصيات والأشياء من خلال أفعالها وصفاتها وشكلها الخارجي.[4] وذلك من خلال((**الوصف التعبيري الذي يتناول وقع الشيء والإحساس الذي يثيره في نفس الذي يتلقاه**)).[5] إذْ ((**يقوم الوصف فيها بالكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات الروائية، بما يسهم في تفسير سلوكها ومواقفها المختلفة**)).[6] إلاّ أنّ الوقفة الوصفية سواء أكانت((**وظيفة تزينية أو وظيفية بنيوية أو رمزية(...) إلخ، فإنّها دائماً تُشكل بظهورها في النص وفي جميع الوجوه والحالات، توقفاً للسرد أو على الأقل إبطاء لِوتيرته مما يترتب عنه خلل في الإيقاع الزمني للسرد ويحمله على مراوحة مكانه وانتظار أنْ يفرغ الوصف من مهمته لكي يستأنف مساره المعتاد**)).[7]

يُجسِّد تمثيلُ شخصية الآخر في رواية(هند والعسكر) من خلال سرد الشخصية الساردة، تفاصيل من أحداث ماضي أًمتهم المملوكة(عموشة)، التي حكت لها عن اجدادها، لتُعيد الشخصية

---

[1] ينظر: بحث: الوصف في الخطاب الروائي وأبعاده، نضال محمد فتحي الشمالي مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، جلد 33، عدد:1،ص 2.http://journals.ju.edu.jo/DirasatHum/article/viewFile .

[2] ينظر: خطاب الحكاية: 112،114، و: تقنيات الرواية، برنار فاليط، ص111.

[3] خطاب الحكاية، ص117.

[4] ينظر: سيميولوجيا الشخصيات الروائية، ص 54–55. وبنية الشكل الروائي،ص 178

[5] بناء الرواية، سيزا قاسم، ص131.

[6] تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، آمنة يوسف، دار الحوار–سوريا،ط1997،1، ص 143 .

[7] المصدر نفسه، ص 176– 177 .

الساردة ما قصته(عموشة) لها من تأريخ أجدادها الشيوخ. بانتقاء ما تراه ينسجم مع غايته لمسوغ إعادة السرد والحكي. فتسلط الضوء على أهم الأحداث والتفاصيل التي تُشخص تمثيل الآخر المملوك في زمن اجدادها. ويتشكّل هذا الانتقاء من خلال المشترك الدلالي بين فترتين أو جيلين منفصلين زمنياً ومتصلين في إطار مضمون واحد، هو، قانون إلغاء العبودية: ويتجسّد هذا، أولاً: من خلال فترة والدي(عموشة: جوهر، ونوير)، ثانياً: من خلال فترة ولديّ(عموشة: سعدى، وفراج)، ومن خلال وظيفة الوقف يتجسد الربط بين هذين الزمنيين المتباعدين.

وإذا كان الوقف تعطيلٌ لزمن السرد، فأنّ وظيفته السردية بتكثيف الإحداث وكشف الرؤى وأفكار الشخصيات، تدفع بحركة زمن السرد إلى الأمام، وهذا ما نُشخصه، من النص الذي تتقله الشخصية الساردة، لوجهة نظر والدي(عموشة: جوهر، نوير) حين سمعا بخبر إلغاء الرقّ، قائلةً : **((عندما أقر الملك فيصل قانون تحرير العبيد، في الستينات من القرن العشرين. ركض جوهر، عندما سماع الناس يتحدثون عنه، نحو عمه عبد الرحمن، معه زوجته" نوير"، قبل إنْ يصيبها العمى، بسبب مرض الجدري الذي ترك آثاره على وجهها، سألا سيدهما عبد الرحمن عما يسمعانه، أخبرهما عبد الرحمن:**

– أنتم اليوم أحرار!.

لم ينتبه جدي لنظرة الهلع في عيني جوهر وهو يقول:

– أين نذهب يا عمي ونحن لم نعرف غير هذا البيت وغير هذا البستان؟(...).

نظر لنوير وعموشة وهي طفلة صغيرة في التاسعة تقريباً، قال لهما:

– أنتما اليوم حرتان!.

أدارتْ نوير ظهرها لجدي وهي تجوس بعصاها الأرض، وذهبتْ تتمتم بكلمات لا تزال عموشة تذكرها:

– يا والله الحرُيّة "المحقى"، كلّها برد وجوع!.

كان شتاء تلك السنة قارساً)).[1]

قد نرصد من هذا النص تتداخل الوقف مع الوصف، الذي يأتي مرة معلقاً ومبطئاً لزمن لسرد، من خلال وصفها للشخصية(قبل إنْ يصيبها العمى)، وهو وصفٌ لا مسوغ له، وخارج زمنية النص المنقول، لهذا لم يُؤد وظيفة سردية أو دلالية ما، إلاّ تعليقه زمن السرد ووقف حركته. أو يأتي الوقف داعماً لحركة السرد، وليس معطلاً لزمنه وأحداثه، ومتداخلاً مع الوصف التفسيري، وهذا ما يُجسده، تعليق الشخصية الساردة أثناء تقديم الشخصية أو حوارها(لم ينتبه جدي لنظرة الهلع في عيني جوهر)؛ لأنه وصفٌ يُعرفنا بوجهة نظر الشخصية(جوهر)، ويُضيء موقفها أكثر، لنفهم اعتراضه على قانون إلغاء الرق. مثلما نفهم موقف(نوير) تجاه هذا القانون، عبّر وصفها(تجوس بعصاها)، ومبرر اعتراضها ووصفها، بـ(الحرُيّة "المحقى "، كلّها برد وجوع)، من تعليقها على هذا الوصف(كان شتاء تلك السنة قارساً). وما نشخصه من هذا، الوقف أو الوصف التفسيري، أو تعليق الشخصية الساردة، أنّ قانون إلغاء الرق، ليس في صالح المملوك، لأنّه قضى حياته معتمداً ومتكلاً على مملوكه، الذي يُأمن له مسكنه ومأكله ومعيشته، وهذا ما يُجسّد تمثيّل الآخر المملوك مُهيَمناً عليه، لا يملك مسوغات الانعتاق والاعتماد على نفسه.

وقد رصدنا الوقف والوصف عبّر تغيير صيغ السرد، من صيغ الخطاب المسرود (الشخصية الساردة)، إلى صيغة الخطاب المعروض(حوار الشخصيات المباشر). والوقفتان جاءتا من خلال المحتوى الوصفي.[2] فالوصف التفسيري حمل طابعاً حسياً، غرضه التوضيح وتقريب الشيء الموصوف ليكون أكثر امتزاجاً مع الواقع، لخلق جوٍ من الإيحاء[3]. وإنْ كان تعليق الشخصية الساردة جاء معبراً عن وعيها وقصديتها بتقديم أو استظهار كلام الشخصيات موصوفاً؛ وذلك لإبراز البعد النفسي لموقفهما(جوهر، نويرة)، فهو فسّر وقرب وجهة نظر الشخصيات من خلال هذا الوصف المكثف. ومن هذا ندرك أنّ الوقف جاء ممتزجاً مع الوصف، ومُحركاً لسرد، لوظيفة سردية شكلت عبره اقتصاداً سردياً ودلالياً عكست أبعاد الشخصية ووجهة نظرها ومخاوفها ومواقفها.

---

[1] هند والعسكر، بدرية البشر، دار الآداب– بيروت، ط1، 2006، ص18–19 .

[2] ينظر: الوصف في الخطاب الروائي وأبعاده، نضال محمد فتحي الشمالي، ص2.

[3] ينظر: البنية السردية في روايات خيري الذهبي(الزمان والمكان)،ص 162–163.

وإذا كان هذا الوقف، وُظف لإخبارنا عن موقف الأجداد تجاه تفعيل قانون الرق. فأنّ زمن الأحفاد، سيُوظف الوصف التفسيري، ليعبّر عن حالة وموقف الأحفاد، أبناء(عموشة: سعدى، فراج). مثلما سيكشف عن إبطال تفعيله اجتماعياً من خلال وصف وضع(عموشة) الاجتماعي. فرغم صدور هذا القانون من سنيين طويلة إلاّ أنّ(عموشة) مازالت الأَمة لمالكيها حتى بعد أنْ تزوجت وانجبت، ودخل أبنائها((**المدارس، ولبسوا، تماماً مثل أبناء عمومتها في القرية، فأدركتْ حينها فقط، أنّهم لم يعودوا عبيداً، وعرفتْ ماذا كانت تعني كلمة العم عبد الرحمن ذلك اليوم." أنتم اليوم أحرار!". احتاجتْ وقتاً طويلاً لتفهم معنى الحرية، لكنَّها هي، لم تعرف يوماً طعم هذه الحرية، عاشتها اسمياً فقط .. يصعب على من كان عبداً أنْ يتخلص من عبوديته، حين يتجاهل الآخرون حريته، ظلت الفتاة ذاتها الصغيرة، يقف شعر رأسها وترتجف خوفاً، كلما ناداها أحد من الأعمام والعمات، فتهب واقفة دون إرادة منها)).[1]**

يحمل هذا النص دلالات متعددة، لتجسيد تمثيل الآخر من خلال الوقفة الوصفية، فالشخصية الساردة تتوقف مرة، من خلال المحتوى الوصفي، لتعبير عن تفعيل هذا القانون رسمياً، من خلال وصف وضع الابناء(دخلوا المدارس، لبسوا تماماً). وتوقف زمن السرد مرة أخرى، لتستبطن تأمل الشخصية(عموشة) واسترجاعها(أنتم اليوم)، الذي يكشف عن تغيّر وعيها وإدراكِها متأخراً، مناسبة، لتتوقف عند وصف شكلها الخارجي أو النفسي(يقف، ترتجف، تهب). تعبيراً عن استمرار إبطال تفعيل قانون الرق. وهذا الوصف يتداخل مع الوقف والسرد؛ لِما يتضمنه من دلالة، متأرجحة، بين تفعيل قانون إلغاء الرق، وبين إبطال تفعيله، ولا نستدل على هذه الدلالة، إلاّ عبّر توقف الشخصية الساردة مرة أخرى، واصفة((**عناد ابنتها سعدى واستهتار ابنها فراج، بأوامر أهل القرية من الكبار، يُثير حنق بعضهم، فهم لم ينسوا بعد أنَّ آباء هؤلاء كانوا عبيداً، واعتبروا أنَّ تحريرهم لا ينتهي بوثائق التحرير، التي أصدرها الملك، فهم كانوا عبيداً وسيظلون عبيداً بلونهم الأسود الذي يضعهم في أدنى التصنيف الاجتماعي)).[2]**

---

[1] هند والعسكر، ص19.

[2] المصدر نفسه، ص20.

فالشخصية الساردة تُوظف الوصف، لتكشف عن موقف الأبناء(عناد، استهتار)، بوصفهما أحرار بموجب القانون، الذي يُفسّر تغيّر الوعي والرؤى عن زمن وموقف الأجداد أو الأم. مثلما يكون وصف موقف أهل القرية(يُثير حنق) يفسّر سبب استمرارية إبطال تفعيل القانون اجتماعياً(أنَّ تحريرهم لا ينتهي بوثائق التحرير)؛ تجسيداً لتمثيل الآخر المملوك مُهيمناً عليه اجتماعياً؛ ليؤدي الوصف هنا، أهم وظائفه((**في النص السردي: الوظيفة التعليمية والتمثيلية التصويرية ووظيفة تعبيرية وسردية، ووظيفة إيديولوجية)).[1]**

ومن هذا يمكننا القول بأنّ الوقف امتزج بالوصف لتحريك السرد، فإذا كان الوصف منصبًا على المظهر الخارجي، دون أنْ يكون دالاً على أحداث ضمنية فإن الحكاية تتوقف تماماً،[2] إلا أنَّ الوصف هنا لم يعطل زمن السرد، لأنَّه قائمٌ على **((التعريف بالأشياء أو الأشخاص، وتبرز هنا الوظيفة المرجعية أو المعرفية للوصف التي تهتم بتوصيل معلومات عن هذا المرجع الموصوف)).[3]**

فقد أدّ الوقف وظيفته على وفق سياق السرد، بوصف الوقف والوصف تتعلق بالشخصيات والحدث، فتكون جزءً من سياق السرد، ليتشكل الوقف من خلال الاستطراد أو التعليق أو بالتأمل أو بالوصف دوراً تشييداً يعمل إلى جانب السرد، في مهمة بناء النص السردي.[4] وقد جسّد الوقف من خلال إدراك وقصدية الشخصية الساردة من خلال تدخلاتها ووقفاتها.[5] وجاء عبّر السرد أو مُذاباً فيه، مما يعني من الصعب حذفه دون أنْ يؤدي إلى خلل في سياق السرد.

---

[1] بنية الحوار في روايات محمد مفلاح، ص 205 .

[2] البنية السردية في روايات خيري الذهبي(الزمان والمكان)، ص 165.

[3] المصدر انفسه، ص 162.

[4] ينظر: الزمن في الرواية العربية، مها القصراوي، ص 249.

[5] ينظر: نظرية السرد ص 127.

المشهد الحواري: المُهيمن عليه:

أمّا حركة إبطاء زمن السرد من خلال المشهد، فيتجسد بوصفه عرضاً مُباشراً لكلام الشخصيات، نقل كلّ ما قيل حرفيًا دون إضافات. غير إنّه لا يُعيد السرعة التي قيلت بها تلك الأقوال، أثناء نقل كلام الشخصيات بطريقة غير مباشرة وحرفية.[1] وهناك من يرى مِنْ بعض الدارسين بالمساواة التلقائية بين زمن القصة وزمن السرد في زمنية المشهد.[2] إلاّ أنّ(جنيت) لا يتفق مع هذا الرأي تماماً، لأنّ المشهد قلما يتحرر من عوائق الحركات الزمنية الأخرى التي تتخلله، من وصفٍ أو خلاصة أو حذف أو حتى المفارقات الزمنية، وتدخلات السارد، وهذا يعني اللا تساوي بين الزمنين منطقياً.[3] لذا، فـ(((**جيرا جنيت) يُنبّه إلى انّه ينبغي دائماً أنْ لا نغفل أنّ الحوار الواقعي الذي يمكن أنْ يدور بين أشخاص معينين، قد يكون بطيئاً أو سريعاً، حسب طبيعة الظروف المحيطة، كما ينبغي مراعاة لحظات الصمت أو التكرار، مما يجعل الاحتفاظ بالفرق بين زمن الحوار السرد وزمن حوار القصة قائماً على الدوام)).**[4]

ومع وجهة نظر(جنيت) الصائبة هذه، إلى حد ما((**فإنّ المشهد في السرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة، بحيث يصعب علينا أن نصفه بأنّه بطيء أو سريع أو متوقف)).**[5] فالمشهد يُعدُّ من أكثر الحركات السردية يتجسّد في النص الروائي، حيث((**يحتل المشهد موقعاً متميزاً ضمن الحركة الزمنية للرواية؛ وذلك بفضل وظيفته الدرامية في السرد، وقدرته على تكسير رتابة الحكي)).**[6] وهذا يشير إلى أهميته البنيوية في تشييد النص السردي، لما يتصف به من وظائف متعددة تخص الشخصية فضلاً عن تحقيقه الإيهام بواقعية الأحداث، فـ **((نرى الشخصيات، وهي تتحرك وتمشي وتمثّل وتفكر)).**[7]

---

[1] ينظر: الشعرية، ص 49.

[2] ينظر: البنية السردية في روايات خيري الذهبي(الزمان والمكان)،ص146.

[3] ينظر: خطاب الحكاية، ص 121.

[4] بنية النص السردي، ص 78.

[5] المصدر نفسه، ص 78.

[6] بنية الشكل الروائي، ص166.

[7] الزمن في الرواية العربية، ص236– 237 .

ويشكّل الحوار أهم سمة من سمات المشهد[1]، إذ((**يعمد أغلب الروائيون الواقعيين إلى المشاهد الحوارية لأن الحوار هو أكثر المقاطع الروائية تمثِّيلاً لآراء الشخصيات وعرض بعض القضايا المهمة التي يغفلها السرد)).**[2] والمشهد الحواري على نوعين، حسب تصنيف(جنيت): الحوار السريع والحوار البطيء. فالسريع، هو الحوار المباشر الذي يعالج موضوعاً بسيطاً بين شخصيتين، وتكون جمله قصيرة وموجزة. أمّا البطيء، هو كلّ حوار يمتزج بالسرد، وقد يكون وبطيئاً وتمتاز جمله بالطول، لأنّه يعتمد على التحليل والتفسير والشرح، وقد يتخلله الوصف والاستطراد، أو تدخلات الراوي، حين يعلق أو يقدم المتحاورين.[3] ويمكن تقسيمه إلى نوعين حسب نوع الحوار أيضاً، أولاً: الحوار الخارجي المباشر الذي يكون بين شخصيين أو أكثر بطريقة مباشرة، ووظيفته عرض أفكار الشخصيات ومواقفها وانطباعاتها وتعدد وجهات النظر أو اتفاقها، وتتشكّل وظيفته على وفق نوع الحوار بين الشخصيات.[4]

ثانياً: الحوار الداخلي الذي يكون أحادي الشخصية، وأما يكون بطريقة مباشرة(كلام الشخصية بنفسها) أو بطريقة غير مباشرة(كلام الراوي نقلاً عن الشخصية).[5] وقد اتّخذ هذا عدّة مصطلحات أخرى، منها: المونولوج أو تيار الوعي، والمناجاة النفسية، والارتجاع الفني وغيرها. إلاّ أنّ كلّ مصطلح يختلف عن الآخر وأنْ تجسّد بالحوار الفردي، حيث يكون فيه الشخص متكلماً ومتلقياً في الآن نفسه. فالمونولوج أو تيار الوعي هو ما يعبّر عن كلّ ما هو شخصي وفردي؛ غرضه توصيل الهوية الذهنية للشخصية المتكلمة. أما حوار مناجاة النفس، فهي حديث الذات للذات، وغرضه فني بزيادة الترابط بين المشاعر والأفكار المتصلة للشخصية وبالحبكة الفنية. وأما الارتجاع الفني، هي تقنية من تقنيات الحوار الداخلي، تقوم باسترجاع أحداث قديمة عاشتها الشخصية في الماضي.[6] والاختلاف بينهما يتشكل في البنية الزمنية، فالمناجاة والمنولوج يشتركان ببنية زمنية واحدة، وهي

---

[1] ينظر: خطاب الحكاية، ص 102 .

[2] بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، ص222 .

[3] ينظر: بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، ص223– 224.

[4] المصدر نفسه، ص211.

[5] ينظر: خطاب الحكاية، جيرار جينيت، ص179. و: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص11.

[6] بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، ص 225–236.

زمنية الحاضر، إما الارتجاع فهو حدث وقع في زمن الماضي.[1]

وإنْ كان الوقف جسّد حركة بطيئة للوقوف على بعض تفاصيل الشخصية أو كيفية تمثّلها آخر، فأنّ المشهد الحواري لن يُناقض هذا التمثّيل ولكن بتفصيل أكثر؛ بوصف المشهد يتيح مساحة نصية مكانية أكثر للشخصية لتعبير عن نفسها ووجهة نظرها. من هذا سيُجسد المشهد الحواري تمثّيل الآخر من كافة أبعاده وسماته الإيديولوجية والاجتماعية والنفسية، متمثّلاً بشخصية(ضاري) في رواية(ارتطام لم يسمع له دويّ)، البدون الكويتي الذي يعيش في السويد، لاجئ إنساني، وتشاء المصادفة إنْ يلتقي بشخصية(فرح) الطالبة الكويتية التي تأتي إلى السويد لتمثّل بلدها في مسابقة علمية، فيكون المرافق الرسمي لها، بوصفه مترجماً.

ومن العلاقة أو المرجع المكاني الذي يجمعهما(الكويت) يتشكّل مسوغ موضوع الحوار المشترك بينهما. ويمكن التنويه بإنَّ المشهد الحواري يُركز على إضاءة جوانب شخصية الآخر (ضاري) فقط، لهذا يتجسّد دور شخصية(فرح) وسيلة مساعدة في تفعيل الحوار، لأنّ الحوار الخارجي لا يتم إلاّ من((**تفاعل بين طرفين أو أكثر، يتطلب الفعل ورد الفعل، من أجل غاية إخبارية أو إقناعية أو تواصلية أو حجاجية**))[2]، لتتشكل وظيفة المشهد الحواري بـ((**الكشف عن ذات الشخصية من خلال حوارها مع الآخر، وبالتالي تُعبّر عن رؤيتها ووجهة النظر تجاه القضايا الاجتماعية والسياسية والفكرية**)).[3] ويتجسد المشهد الحواري هنا، من خلال نوع الحوار وتطور علاقة الشخصيتين تدريجياً، يُشكّلهما، أولاً: مشهد الحوار الخارجي. ثانياً: مشهد الحوار الداخلي (الارتجاع الفني). ويتشكل المشترك المضموني والدلالي والسردي للمشاهد الحوارية من خلال موضوع حواري واحد، هو، كيفية تمثيل الآخر البدون(ضاري). يتشكّل ذلك، من نقل الشخصية الساردة(فرح) حوارها المباشر مع(ضاري)، فتنقل أوّل تعارف شخصي بينهما الذي سيشكّل موضوع الحوار الرئيسي بينهما لاحقاً، ليُمهّد ويسترسل لفتح حوارات لاحقة يقتضيها طبيعة موضوع الحوار والعلاقة الشخصية بينهما. ومن تقديم(ضاري) نفسه إلى(فرح)، بوصفه يعيش في السويد منذ فترة

---

[1] ينظر: بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، ص 225-236.

[2] المصدر نفسه، ص13.

[3] الزمن في الرواية العربية، ص 237.

طويلة، يتوالى من هذا التقديم حواراً استمرارياً بينهما بشكل أسئلة تطرحها (فرح)، وأجوبة يُجيب عنها هو. فيبدأ(ضاري) بتقديم نفسه، قائلاً:

- أنا أعيش هنا منذ إحدى عشرة سنة.

- حقا؟!.

- نعم.

- غريب.

تبتسم دون أن تعلق، أجسر على طرح سؤالي العملاق:

- ولكن لماذا؟

تعلّق ضاحكاً: يا له من سؤال! وتحك قفا رأسكَ.

ألاّ تبدو مدّة طويلة؟!

تُجيب موارياً مزيداً من الأسباب:

- لنقل إن السويد أفضل من الكويت!)).[1]

هذا المشهد الحواري يتجسّد بالزمنية المتواقتة أو المتساوية بين زمن القصة وزمن السرد*. غير إنّ هذه الزمنية خُرقت تواقتها الزمني وخلتّ بهذا التساوي من تدخل الشخصية الساردة، الناقلة بالتعليق أو بالوصف للملامح الخارجية لشخصية المتكلمة(ضاري)؛ تعبيراً عن إدراِك الشخصية المُخاطَبة(فرح) بتردد الشخصية المتكلمة(ضاري) عن الإجابة الصريحة أو المفصلة(تُجيب موارياً). وهذا التدخل فسر سبب إجابات(ضاري) القصيرة والمقتضبة وغير المكتملة التي تخفي أكثر ما

---

[1] ارتطام لم يسمع له دويّ، بثينة العيسى، مكتبة آفاق للنشر والتوزيع- الكويت، ط1، 2012، ص30.

* **((وهو الحوار الذي يظهر في النص مسبوقاً بالشرطة الدالة على بدء الجملة الحوارية.إن هذا النوع من الحوار يشير إلى نوع من أنواع التواقت بين زمن النص وزمن القصة)).** آليات بناء الزمن في القصة القصيرة المصرية، ص361 .

تصرح به، والذي يُسوغ بتوالي أسئلتها أو استمرارية الحوار بينهما للوصول إلى إجابة مكتملة. وقد كشف هذا المشهد الحواري عن طبيعة العلاقة الشخصية بينهما من خلال نوع الحوار بطريقة السؤال والجواب القصير الموجز دون استطراد بتفاصيل شخصية أكثر خصوصية لا تستدعيها بدايات التعارف بينهما، مثلما جسّد تعبيّر الشخصية(ضاري) عن وجهة نظره تجاه المكان أو حاضره الذي يعيشه(السويد أفضل)، تجسيداً لتفضيله هذا المكان. وإذا كان هذا المشهد مهّد لنا طبيعة العلاقة بين الشخصيتين، فهو مهّد موضوع الحوار بينهما أيضاً. ليتشكل من هذا التمهّيد افتتاح مشهداً حوارياً على نوافذ حوارية أخرى، تُشكلها تطور العلاقة الشخصية بينهما. ونستنتج هذا حين يطلب(ضاري) منها(فرح) أن لا تذهب إلى امتحان المسابقة العلمية التي جاءت من اجله ويستغلا وقتهما بشيءٍ أفضل وتبقى معه إلى موعد سفرها إلى الكويت، ليكون هذا الحوار مدخلاً لاحتدام وتوتر يستدعي(ضاري) أنّ يُعبّر ويصرح أكثر بإجابة واضحة أو وجهة نظر أخرى:

– فرح.. سترحلين إلى الكويت بعد أربعة أيام، ألا يعني ذلك لك شيئاً؟.

– ضاري.. لا استطيع!.

– لا تكوني جبانة! ثقي بي لمرةٍ واحدة فقط، أنني على حق، غباء أن تواصلي القتال هكذا يا آنسة دونكيشوت، لماذا تحملين نفسك كلّ هذا؟ من أجل من؟.

من اجل الوطن.

أيّ وطن.. عليكِ اللعنة؟.

– وماذا يعرف أمثالكَ عن الوطن؟.

أعرف عنه ما يكفي لأكفر به!

لسوء حظكَ، أنا مؤمنة جداً.

مؤمنة بماذا؟ بالصفر المتورّم الذي ستحرزينه غدا!.

– أنا أحبُّ وطني.

– أنا لا أريدُّ علاقة من طرف واحد كهذه؟)).[1]

وإذا كان هذا الحوار يكشف طبيعة الموضوع المشترك بينهما(الوطن: الكويت)، فأنّه يكشف عن طبيعة مشاعرهما أو مواقفهما تجاه هذا الموضوع المشترك أيضاً. فمن تصاعد اللهجة الحوارية بينهما يكشف أسلوب الحوار المتُجّسد بأسلوب الاستفهام الاستنكاري(أيّ وطن؟) مرة، وأسلوب التأكيد (لأكفر به!) مرة أخرى، عن موقفهما المتباين تجاه هذا الموضوع المشترك. والذي يكشف أكثر عن وجهة نظر الشخصية(ضاري). ومشاعرها الداخلية. إلاّ أنّ هذا الحوار المقتضب بجمله القصيرة وأسلوبه الموجز لم يجب على السؤال المركزي أو بالأحرى لماذا انسلاخه عن تشبذه بوطنه(الكويت) وتفضيله(السويد)؟!. وإذا كانت مشاعر(فرح) تجاه وطنها لا تستدعي توقفاً أو سؤالاً يحتاج إلى إجابة أو حوار ما، فأنّ مشاعر وموقف(ضاري) تجاه وطنه–المُفترض–، يستدعي هذا التوقف وتحريّ الإجابة، واستمرار الحوار بينهما، لتفسير موقفه الاستنكاري هذا. وبما أنّ طبيعة العلاقة الشخصية بينهما، هي من تحدد نوع الحوار أو بالأحرى هي التي تُحفّز(ضاري) ليُكشف ويصرح بإجابات أكثر وضوحاً واكتمالاً وأكثر تعبيراً عن دواخله الشخصية، لهذا، يُخبرها عن سبب تفضيله السويد وبقائه فيها، وانسلاخ تشبذه عن الكويت، لاحقاً، أيْ بعد أنْ تتطور علاقتهما أكثر، قائلاً لها:

– أنا لا أحب وطناً يبالغ في احتقاري!

– وماذا فعلت الكويت لك؟!.

لا شيء، رفضت إعطائي الجنسية فقط!)).[2]

فالمشهد الحواري الخارجي بينهما يتشكّل على وفق وظيفة الحوار، وهي عرض أفكار الشخصيات ومواقفها وانطباعاتها، وعرض تعدد وجهات النظر اختلافها أو اتفاقها، وهذا يتفق مع طبيعة المساحة النصية الضيقة التي أتاح لها المشهد لشخصياته. مثلما شكّل المشهد حركة لدفع السرد وليس إلى تعطيله، من خلال الانتقال من فكرة إلى أخرى تدريجياً، ومن تطور الحوار بينهما، لهذا جاء تشكّل المشهد الحواري أو طريقة الحوار بينهما على وفق طببيعة الموضوع والعلاقة

---

(1) ارتطام لم يسمع له دويّ، ص 73 –74.

(2) المصدر نفسه، ص، 85.

الشخصية بينهما. أيْ أنَّ نوع العلاقة الشخصية هي التي حددت طبيعة وطريقة الحوار. لهذا اتسم مشهد الحوار الخارجي بطابع الحوار السريع من خلال طابع الأسئلة والأجوبة المقتضبة.[1] وهذا يُناسب طبيعة الحوار العام عن موضوع عام ومشترك(الوطن)، فشكل الحوار الخارجي تمهيداً وتقديماً لشخصية(ضاري) بشكل مجملٍ. ومن خلال وظيفته الإخبارية لتقديم هذا التمثّل. ليتجسّد من هذا، تمثيل الآخر أو ضاري، مرفوضاً(رفضت إعطائي الجنسية فقط).

وإذا كان الحوار الخارجي تشكّلت مشاهده وفقاً للأسئلة(فرح) التي شكلتها إجابات(ضاري) بافتتاحها بإجابة غير مكتملة عن المكان الحالي(السويد أفضل)، ليُنهيها بإجابة غير مكتملة عن المكان السابق(رفضت) أيضاً. وهذا يعني أنّ المشاهد الحوارية الخارجية المتتالية لم تنجز وظيفتها السردية، وأنْ نوافذ الحوار ما تزال مشرعة لتنجز الإجابة المكتملة، لهذا تسلم مهمة انجازها إلى المشهد الحوار الداخلي الأحادي؛ لأن الإجابة المكتملة تحتاج إلى تفسير وتحليل وتفصيل بالكلام وحرية تعبير للشخصية المتكلمة، لا تقطع سلسلة أفكارها وكلامها شخصية ثانية أو أسئلة ما، مثلما تحتاج إلى مساحة نصية مكانية أوسع، وهذا ما سيمدّه به وظيفة الحوار الداخلي.[2] ومن هذا يُوظف الحوار الداخلي بانفراد(ضاري) وحده؛ ليفسر ويحلل ويفصل إجابته غير المكتملة*. وهذا لن يتشكل دون رجوعه إلى الماضي أو هناك(الكويت)، ليفسر سبب تركه الكويت، قائلاً:((**"البدون" هكذا يسمّونك هناك، وهذا يعني أن تعيش مجرداً من أيّ أوراق رسمية تشير إلى وجودك(...) أن تحتاج طوال حياتك إلى جحيم اسمه الآخرون كي تحظى بحياة/عمل/ علم.. الخ، يعني أنْ لا تنال أيّ وظيفة مهما بلغت من مراتب علمية مادام شرط " نسخة من الجنسية" مدرجاً ضمن شروط التعين، يعني أنْ تواري حضورك مثل عورة، لأنّك مقيم بصفة غير قانونية في مكان تفترض إنّه وطنكِ، يعني يركلوك إلى الشارع تطبيقاً لسياسة "التكويت"(...) تُحرم من الزواج لان السجلات لا تباركه لعديمي الجنسية وتمنع من الطلاق لذات السبب!)).**[3]

---

[1] ينظر: بنية اللغة الحوارية، في روايات محمد مفلاح، ص 165،167.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 223- 224 .

* وردَ الحوار منفرداً لـ(ضاري) ببداية صفحة الراوية، بهذه الصورة، دون تقديم من أحد.

[3] ارتطام لم يسمع له دويّ: 89.

إذا كان الاسترجاع وسيلة من وسائل المشهد الحوار الداخلي لتعود من خلاله الشخصية إلى ماضيها فتسلط الضوء على بعض من تفاصيلها التي لم يتسنى لسرد ذكرها.[1] فأنّ رجوع (ضاري) إلى ماضيه ما هو إلاّ تفسيراً لحاضره ولتفضيله المكان الحالي(السويد)، والتفصيل مُلابسات كلّ إجاباته غير المكتملة المقتضبة في المشهد الحواري الخارجي السابق. ولتجسيد تمثيل الآخر البدون مرفوضاً، هامشياً، دونياً، مُهيمنا عليه، مطروداً. فهذا المشهد حُمّل وعكس كلّ أبعاد الشخصية (البدون): اجتماعياً، قانونياً، نفسياً، ووجهة نظرها. ومن هنا، تشكل المشهد الحواري المنفرد بحوارٍ بطيء مقارنة بالحوار الخارجي الذي تجسد بالسرعة؛ ليؤدي هذه الوظيفة ويكشف الأبعاد الداخلية للشخصية، لأن هذا**((هو ما يتسق مع فكرة إبطاء سرعة النص للوقوف ملياً على مناطق الكشف والتحول)).**[2] لذا يختلّ تساوي الزمن الداخلي، بين زمن حوار القصة وزمن السرد، مثلما يختل بسب تداخله بالوقفة الوصفية أو التأملية.[3]

تسمت إجابة(ضاري) بالتفصيل هنا، بجملة طويلة وشارحة بالمحتوى الوصفي ومكتملة إلى حد ما، وهذا يؤكد ما اتصف به مشهد الحوار الخارجي، بأنّ طبيعة العلاقة الشخصية تحدد نوع الحوار. فبعد أنْ تطورت علاقتهما الشخصية، وعرفت(فرح) كلّ تفاصيله المهمة، أتاح هذا له، أنْ يعبّر بخصوصية وحرية ومباشرة أكثر. ومن هذه كانت إجابته استنكارية ومنفعلة، وشارحة عن وجهة نظره من المنفى القسري. فحمل الحوار هنا، طابعاً فكرياً لم يكن الهدف منه إخبار المُخاطَب المباشر(فرح) بإجابة ما، كما لم يكن الهدف من الاجابة إقناعها بوجهة نظره، لأنَّ المُخاطب(فرح) لا يُمثّل طرف نزاع في قضيته، أنما لتعبّير عبّره عن وجهة نظره، لهذا برزت الوظيفة الإفهامية أكثر من وصفها وظيفة إخبارية أو إقناعيه وحجاجية في هذا المشهد الحواري، الذي اتسم بطابع إيديولوجي، يُكشف من خلالها عن فكر الشخصية المتكلمة.[4]

جاء الحوار من خلال المشهدين يفسَّرا معاناة البدون في داخل الكويت، وتجسِّد ذلك من خلال

---

(1) ينظر: بنية اللغة الحوارية، في روايات محمد مفلاح ، ص 235.

(2) ينظر: آليات الزمن السردي في القصة القصرية، ص 397–398.

(3) بنية اللغة الحوارية، في روايات محمد مفلاح، ص 222.

(4) ينظر: بنية اللغة الحوارية، في روايات محمد مفلاح، ص 138.

وظيفته(التفسير، الكشف). لنلحظ استخدام صيغتي الاستفهام والتعجب في المشاهد الحوارية، وخاصة الاستفهام الاستنكاري لإتمام الهدف من الحوار، ولا شك أنَّ هذه الوظيفة تتحقق بوجودها في الحوار، بين شدَّ وجذبَ انتباه المتلقي بواسطة الاتصال اللفظي.[1] فقد شُخصت وظيفة المشهد الحواري، وطبيعته، وفقاً لنوع الحوار، فوظيفة الحوار الخارجي تمثلت بالوظيفة الإخبارية، مما تطلب حوار سريعاً، تمهيداً ومسوغاً لتوظيف الحوار الداخلي، الذي تشكّل بتعدد الغاية، مما تطلب حواراً بطيئاً ليعبر عنها. وأدى ذلك إلى تحولات الزمن، بين زمن متساوي وزمن متفاوت. أي أنّ نمط الحوار وغايته هما اللذان يجعلان المشهد الحواري بطيئاً أو سريعاً أو متوقفاً أو محذوفاً في السرد، ويعمل على تنافر الزمنيين. وتكمن أهمية ووظيفة المشهد الحواري في أنَّه يجعل القارئ يعيش لحظات عاطفية مشحونة بالتوتر كتلك التي تعيشها الشخصيات ويشاركها بها من خلال الإيهام بالحاضر.[2] من خلال إبطاء زمن السرد، بوصفه تقنية سردية مهمة في التقاط أهم تفاصيل الشخصية، ليس من جانب إخباري أو تفصيلي، أنما من جانب عاطفي يجعلنا نتأمل ونتعاطف أكثر مع الشخصية، وهذا شكّل وغاية من كيفية تمثيل الآخر المرفوض. فالحركتان السرديتان، الوقف والمشهد الحواري، قامتا بوظيفة سردية وزمنية، فكان إبطاء زمن السرد، وسيلة أسهمت في تسليط الضوء على تمثّيل الآخر. وهو ما وقفنا عنده في(هند والعسكر). وعبّر المشهد الحواري في رواية(ارتطام لم يسمع دويّه). فعلقت زمن الأحداث، مما جعلنا نتأمل كيفية تمثّله من حركة الوقف. والمشهد الحواري، حيث تختفي الأحداث مؤقتاً، لتعرض لنا وجهات نظر والمواقف والمشاعر.

---

[1] ينظر: البنية السردية في روايات خيري الذهبي (الزمان والمكان)، ص 154.

[2] ينظر: خطاب الحكاية، ص121. و: الزمن في الرواية العربية، ص 238.

المبحث الثالث

التواتر السردي:الحكاية التكرارية:

يُمثّل التواتر السردي* العلاقة الزمنية الثالثة لتنافر الزمن الداخلي، ونعني بها، التكرار بين زمن القصة وزمن السرد(الخطاب)، أيْ((**علاقات التكرار بين الحكاية والقصة))**،[1] التي تتجسّد بالتكرار الناتج عن عدد مرات حدوث الحدث، وعدد مرات سرده. فهي((**العلاقة بين نسب تكرار الحدث في الحكاية ونسب تكراره في الخطاب**))[2]. إلاّ أنَّ تكرار سرد الحدث أو الخبر الواحد، لا يتشكّل في النص بذات الصيغة أو الأسلوب أو السرد والرؤية. ومن هنا، يعدُّ بعض الدارسين، التواتر مسألة أسلوبية، لا تخص قضايا الزمن.[3] غير أنَّ (جنيت) يعدهُ((**مظهراً من المظاهر الأساسية للزمنية السردية**)).[4] فهو أوَّلُ من أهتم بدراسته وولاه أهمية، ودرسهُ. ويصنف(تودروف) علاقات التكرار أو التواتر إلى: القص المفرد والقص المكرر والقص المؤلف.[5] ومن ذات التصنيف يُصنف(جنيت) من هذه العلاقة، ثلاثة صيغ تواترية حكائية أو إخبارية: أولاً، الحكاية التفردية(القص المفرد): هو أنْ نحكي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، أو نحكي مرات متعددة ما حدث لمرات متعددة. ثانياً، الحكاية التكرارية(القص المكرر): تعني إنْ يُروى عدة مرات ما وقع مرَّة واحدة. ثالثاً، الحكاية الترددية(القص المؤلف): هي النمط الذي يُروى فيه مرَّة واحدة ما وقع مرات عديدة أو لانهائية. [6]

وتكرر سرد الحادثة أو الخبر الواحد، يتشكل من تنوع بنيته السردية، فهو قائمٌ على هذا التوتر

---

* من مصطلحاته الأخرى: التكرار والمتعدد وغيره. ينظر: المصطلح السردي في النقد لأدبي العربي الحديث، ص370 – 371. و: مصطلح التواتر يعود استخدامه إلى جيرار جنيت. ولم يدرس حسن البحراوي هذه العلاقة في كتابه(بنية الشكل الروائي)، أو سعيد يقطين في(تحليل الخطاب الروائي)، أو سيزا قاسم في(بناء الرواية)، أو مها القصراوي في (الزمن في الرواية العربية)، من منظور ارتباط هذه العلاقة بالأسلوب أكثر من ارتباطها بالزمن.

[1] خطاب الحكاية، ص 129.

[2] معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، ص122.

[3] ينظر: تقنيات السرد الروائي، أمنة يوسف، ص 103. و:البنية السردية في روايات خيري الذهبي، ص 174.

[4] خطاب الحكاية، ص 129 .

[5] ينظر: الشعرية، ص 49 .

[6] ينظر: خطاب الحكاية، ص 129–130. و: الشعرية، ص 49. و: نظرية السرد، ص 128.

والتنافر بين زمن القصة وبين زمن السرد، الذي لا ينشأ في بنية السرد دون أن ينتج دلالة أو رؤية معينة، بوصفه لا يحدث دون مسوغٍ. ومن هذا المسوغ لوظيفة هذه العلاقة الزمنية، ستقتصر دراستنا لهذه العلاقة الزمنية في نماذجنا قيد الدراسة على نمطٍ واحد من هذه الصيغ، وهي صيغة الحكاية التكرارية فقط –على وفق رأينا–، بوصف هذه العلاقة تبرز التنافر أو اللا تطابق الزمني بين الزمنيين أكثر من العلاقتين السابقتين.*

ونمط صيغة الحكاية التكرارية يُعرفها(جنيت)، بأنّها((**تستحضر عدّة خطابات، حدثاً واحداً بعينه**)).[1] أيْ((**أن يُروى أكثر من مرة، ما حدث مرة واحدة، فنسب تكرار الحدث في الخطاب أكبر من نسب تكراره في الحكاية**)).[2] إلاّ أنّه لا يسرد بطريقة واحدة –مثلما ذكرنا سابقاً–، إذْ((**يمكن الحدث الواحد أنْ يروى عدة مرات ليس مع متغيرات أسلوبية(...) بل أيضاً مع تنويعات في وجهة النظر**)).[3] مثلما لا يكون هذا التواتر دون مسوغ، فيذكر(جنيت)، بأنّ((**بنية زمنية متنوعة، يلجأ الكاتب إليها ليضفي على نصِّه جمالية معينة، ويمنحه رؤية ودلالة**)).[4] أما الكيفية التي ترد بها هذه الصيغة، فقد يتجسِّد من التلفظات القصصية، أيْ العبارات والجمل، الذي يعدّ شكلاً من أشكال السرد المكرر.[5]

ويتجسّد رصدنا لتواتر حكاية الآخر، من خلال تواتر اللفظة أو ما يطلق عليها(جيرالد برنس)، باللازمة السردية، ويعني بها((**حافز يتكرر كثيراً ذو علاقة، يُعبّر عن شخصية، وموقف،**

---

* إنّ الحكاية التفردية، سرد يرد في أيّ رواية، لأنّه ما من خطاب يخلو من أحداث ترد منطقيا، فدراسته، إذن، ليست مهمة للتواتر، أمَّا صيغة الحكاية الترددية فيعدّه جنيت ضمن نمط السرد المفرد، وشكل من تلخيص الزمن، يؤدي دوراً محدودا. ينظر: الشعرية، ص50، وخطاب الحكاية، ص131.

(1) الشعرية، ص 49 .

(2) معجم السرديات، محمد القاضي، ص 324 .

(3) خطاب الحكاية، ص 131.

(4) التواتر السردي: قراءة في رواية "غدا يوم جديد" ل عبد الحميد بن هدوقة، للباحث: د. الأطرش رابح، مجلة المخبر، أبحاث.

في اللغة والأدب الجزائري،ع4، 2008، قسم اللغة العربية، جامعة بسكرة ، ص 297.

(5) ينظر: معجم المصطلحات السردية، ص324. و: التواتر السردي: قراءة في رواية "غدا يوم جديد"، ص 298.

وحدث))[1]، وقد تكون،الـ((**لازمة السردية تُمثّل قولاً من أقوال الشخصيات**)).[2] أو قد يكون التواتر من خلال تنوع الصيغة الأسلوبية. ولابدّ من الإشارة إنّ هذه الصيغة ترتبط بنمط الاسترجاع التكراري.[3]

وجاءت اللازمة السردية في نماذجنا: في: رواية(ريحانة) للكاتبة الإماراتية ميسون الصقر، و(مساءات وردية) للكاتب الكويتي حمد الحمد. ورواية (الحمام لا يطير في بريدة) للكاتب السعودي يوسف المحيميد.

الآخر الملون: لازمة ذهبتْ:

تُجسِّد الحكاية التكرارية الأوّلى، لتمثّيل الآخر في رواية(ريحانة)، بنموذج الآخر الملون(ريحانة) الأَمة السوداء، مملوكة العائلة الحاكمة في إمارات الشارقة آنذاك، وحين يتم نفي هذه العائلة في فترة الستينيات– إلى مصر على إثر الانقلاب السياسي على حكمهم، إبان الاحتلال الانكليزي، تذهب(ريحانة) معهم، تاركةً زوجها(حبيب) الذي يرفض الذهاب معهم. ومن هذا الحدث أو خبر رحيل(ريحانة) مع العائلة المنفية، يتجسِّد التكرار بسرد رحيلها معهم، بصيغة خبر في سياق تواتري متناقض، بين سرد الراوي العليم لهذا الخبر، لمرة واحدة، وبين سرد الشخصية(ريحانة) لهذا لخبر بنفسها، أكثر من مرة. ومن خلال اللازمة اللفظية(رحلت، ذهبت) التي تأتي في سياقات متعددة، نكشف مسوغ ووظيفة التواتر هنا. فمرة يُروى بإنّها ذهبتْ معهم قسراً عنها، بوصفها مملوكة لا تملك حق الرفض وتقرير مصيرها. ومرة أخرى يُروى بإنّها ذهبت معهم برغبة منها بوصفها جزءً من العائلة، وما يحدث للعائلة يحدث لها، وحرة باتخاذها هذا القرار. لتواتر اللازمة اللفظية(ذهبت، رحلت) لكشف سبب اختلاف سرد الخبر الواحد، وما مسوغه، واين يكمن وجه الخلاف .

يُقدم الراوي سرد خبر ذهاب(ريحانة) مع العائلة المالكة المنفية، أولاً، من خلال علميته الكليّة لسبب رحيلها معهم، قائلاً: إنَّها((**ذهبتْ معهم، لم تستطعْ أنْ تخالف أمرهم حين أمروها بأنْ تُهيئ نفسها للرحيل، هي عبدة تُؤمر فتُطيع، أمروها لأنَّها عبدتهم، ولم يأخذوا حبيباً معهم. أعدتْ**

---

[1] قاموس السرديات، جيرالد برنس، ص103 .

[2] البنية السردية في روايات خيري الذهبي، ص 175.

[3] ينظر: خطاب الحكاية، ص 131 .

ريحانة ثيابها وثياب ابنها، بعد أنْ قررت العائلة الرحيل إلى القاهرة إثر انقلاب على الحاكم من قبل ابن عمه)).[1]

يردّ الراوي خبر ذهابها مع العائلة من خلال أسلوب تقريري موجز، وبصيغة الماضي المنجز، بوصفه عليماً، يعلم أكثر من الشخصية نفسها، من قرينة وُرُدَ الخبر بصيغة الماضي(ذهبتْ)، والضمير الغائب النائب عن المروي له(تْ: ريحانة) تعبيراً عن صوته ووجهة نظره، وباقتران سرد الخبر بأفعال(لم تستطعْ، لم يأخذوا، أمروها)، دالةً على ذهابها معهم قسراً، بوصفها(عبدتهم). وإخبارنا أنّ زوجها لم يذهب معها(ولم يأخذوا حبيباً)، ولا نعرف سبب هذا إلاّ في سرد تواتري لاحقاً يفسر لنا لماذا لم يأخذوا زوجها معه. ودلالة سرد الراوي لخبر رحيلها(تُؤمر فتُطيع)، هو، تمثيلها آخر مُهيمناً عليه، لا يملك حق الرفض. ثم يتواتر سرد هذا الخبر ثانية، عبر الشخصية الساردة(ريحانة)، من وجهة نظرها، وأسلوبها، قائلة:((**حين رحلتُ كنتُ في البداية سعيدة بالسفر والمكان الجديد، وكأنني في رحلة سأعود منها، وكنت أحمل داخلي حزن خروجنا، أنا والعائلة بشكل متعسف، وحزن فراقي لزوجي(...) أنا انتمي لهذه العائلة لا أعرف غيرها منذ طفولتي (...) حتى إنّها-عمتي- حين رحلتْ مع عائلتها، لم تأخذ معها غيري باعتباري التي تربيتُ في كنف هذا البيت، الحصن، وأنني بمثابة الابنة والعبدة أيضاً)).**[2]

ومن خلال التلفظ بمرادف الفعل(رحلتُ/ذهبتْ) نستنتج تواتر سرد الخبر لحكاية واحدة، غير إنّ هذا التواتر يأتي في سياق مختلف عن سرد الراوي لخبر رحيلها، سواء أكان من خلال أسلوب الشخصية الساردة، التي تسرد خبر رحيلها بالضمير المتكلم، النائب عنها وعن العائلة(خروجنا، أنا والعائلة) تعبيراً عن صوتها وامتزاجه بصوت العائلة، لوجهة نظر واحدة(بشكل متعسف). أو كان بأسلوب أقرب إلى الأسلوب التمثيلي، لإظهار مشاعرها وافكارها(سعيدة، حزن) أثناء سرد الخبر، والأهم، وجهة نظرها تجاه صفتها من العائلة(أنا انتمي، الابنة والعبدة)، الدال على ترجح إدراكها، وإنّه لا تعي صفتها الحقيقة مع هذه العائلة. ليكشف سرد خبر الشخصية؛ أنّ رحيلها معهم كان

---

[1] ريحانة، ميسون صقر، مجلة مؤسسة دار الهلال– مصر، روايات الهلال، سلسلة شهرية،ع 649، يناير2003 ، ص11.

[2] المصدر نفسه، ص20 – 21 .

برغبتها، بوصفها جزءً من هذه العائلة، وليست تابعة مملوكة ومرغمة على طاعة ولي أمرها، أيْ ما يحدث للعائلة يحدث لها، تجسيداً لتمثيلها غير مملوكة، مركزاً وليس هامشاً.

فتواتر سرد الخبر الواحد في النصين من خلال مرادفة الفعل(ذهبتْ/رحلتُ)، يحمل مضموناً سردياً متناقضاً(عبدة، أنا انتمي). صحة أحد الخبريين هذا، ينقض الخبر الأخر. أيْ أرحلت معهم رغماً عنها بوصفها مملوكة أم رحلت معهم طوعاً بوصفها جزءً من العائلة. والخبران كلاهما، يحملان دلالة مقصودة لتواتره. ومن هذا، يعُدُّ(تودورف) التناقض في راوية الحدث أو الخبر الواحد، نتيجة اختلاف في وجهة النظر لسرد الموقف أو الحالة، من زاوية معينة، سمة من سمات القص المكرر، الذي ينتج عمليات تأويلية مختلفة تشككنا في سرد الخبر مما يجعل تواتر الخبر مسوغاً لذلك.[1] وهذا معناه أنَّنا سنكون بانتظار سرد متتالٍ ومتواترٍ لسرد هذا الخبر، يفك هذا الشك ويرجح أحدى الخبريين، ويكشف السبب أو أين يكمن اختلاف سبب هذا الاختلاف. لندرك من هذا، وظيفة التواتر ومسوغه. وهذا ما نستنتجه عندما تُعيد الشخصية الساردة (ريحانة) سرد خبر رحيلها مع العائلة ثانية، تُعيده بطريقة أخرى أو من وجهة نظر مختلفة. فبعد مرور زمناً على وجودها مع العائلة بالمنفى القسري، تستعيد سبب رحيلها، لتسرده من خلال تعليها رفض زوجها(حبيب) إنْ يرحل معها، قائلة:((**حبيب ليس بعبدٍ عندهم مثلي، لا يفهم كيف تتركه زوجته لمجرد أنْ تذهب معهم أينما ذهبوا، تاركة زوجها سنوات عدّة ولا تعرف متى ستعود**)).[2]

وإذا كان تواتر هذا الخبر(ذهبتْ)، يفسر لنا، سبب عدم ذهاب(حبيب) معهم، الذي وردّ في سياق سرد الراوي، فهو يكشف لنا، عن صحة خبر الراوي لرحيلها(رغماً عنها). مثلما يكشف لنا، عن تغيير وجهة نظرها في سرد خبر رحيلها ثانية(رغماً عنهم)، وتفسير ذلك، من إدراكها صفتها الحقيقية مع العائلة(بعبدٍ عندهم مثلي)، وهذا الإدراك لم ينضج إلا بعد سنوات من رحيلها، لنفهم من هذا، مسوغ إعادة تواتر الخبر، ولنفهم أن التواتر لم يتجسد من خلال طريقة والأسلوب السرد فقط، إنما تواتر على مستوى بنية الزمن أيضاً، لأنَّه لم يردّ على بنية زمنية واحدة، بل تعدد من خلال قرينة

---

[1] ينظر: الشعرية، ص 49.

[2] ريحانة، ص 36.

الحذف الزمني غير محدد(سنوات عدّة) الذي يُشير ضمنياً أو تصريحاً بإعادة سرد الخبر. ونرصد في هذا النص أيضاً، إنّ الشخصية سردت خبر رحيلها من خلال الفعل(تذهبْ) بإسناده الضمير الغائب العائد لها، تعبيراً دلالياً عن غياب ذاتها، الذي يأتي في سياق وصف خبر رحيلها بأنّه قسري مع العائلة. وهو الفعل ذاته(ذهبتْ) الذي سرد الراوي خبر رحيلها القسري. لذلك تصحح سرد خبر ذهابها، وتسرد، قائلة:**((ذهبتُ مع عمتي إلى القاهرة فانفصلت عن المكان ودخلت مكاناً، لا علاقة لي به.. عمتي في القاهرة لها أسبابها، وأنا لا صفة لي، خادمة نعم، ولكنني عبدة)).**[1]

وهذا الضمير المسند(ذهبتُ)، يعبّر عن تغير سرد الخبر الواحد. ليكون وظيفة التواتر إظهار وجهات النظر، وكيف تتغير. فتواتر الخبر، له مسوغه ووظيفته الذي يكشف عبّر التدرج بتغيّر إدراك الشخصية لصفتها، تجسيداً لتمثيلها آخر مملوكاً مُهيمناً عليه. ومن هذا يكون تتابع تواتر الخبر في السياقات السابقة رافق معه معلومات سردية جديدة تختلف من سياق إلى آخر على وفق وظيفته التواتر ومسوغه. بمعنى إنّ الخبر الواحد جاء في سياقات اضاءت إدراك الشخصية(ريحانة) بكيفية تمثيلها آخر مملوك. فقد اقترن تواتر الخبر بالفعلين المترادفين اللازمة اللفظية(ذهبت، رحلت). فجاء خبر رحيلها قسرياً من خلال الفعل(ذهبتْ، ذهبتُ) أكثر من مرة، الذي أورده الراوي، أولاً، ثم تكرر من خلال الشخصية(ريحانة)، لتجسيد تمثيلها مُهيمناً عليه. بينما جاء الفعل(رحلتُ) على لسان الشخصية فقط، لمرة واحدة، لتمثيلها غير مملوكة. لنفهم من هذا، مسوغ التواتر ووظيفته، هو تكرار سرد الخبر أو الحكاية الواحدة، بغية استظهار، إنّ الخبر الواحد، يمكن أن يُسرد بطريقة أو وجهة نظر ما، تُغير مضمونه، وحقيقته. مما يكشف لنا، عن كيفية توثيق صحة الخبر، وعن علاقة الوعي والإدراك بسرد الخبر. أيْ إنّ(ريحانة) لم تكتشف إنها أُمة تابعة ومهيمنة عليها إلاّ بعد تغيّر وعيها ونضج إدراكها. وجاء سياق سرد الراوي للخبر عتبة تواترية أسلوبية ودلالية تعارضية في توالي مسوغ سرد الشخصية، لكشف حقيقة الخبر. وإذا كان تواتر الخبر الواحد شكّل توتراً بين وجهات النظر فقد شكّل تنافراً زمنياً، بين زمن القصة أو الحدث الواحد(خبر رحيلها). وبين زمن السرد، أيْ توقف زمن السرد، بين سرد الراوي مرة، وبين سرد الشخصية عدّة مرات للخبر الواحد.

---

[1] المصدر السابق، ص 105 .

الآخر الأجنبي: لازمة لا يعرف:

جاء المسوغ التواتري في حكاية(ريحانة) لتجسيّد تمثيلها آخر مُهيمناً، من نقض الخبر الواحد؛ مسوغاً إعادة السرد؛ لإظهار التمثيل أو الخبر الصائب هذا. بينما يأتي المسوغ التواتري في حكاية، الآخر الأسيوي، الوافد(جورج سانك) من سيلانة إلى الكويت، في رواية(مساءات وردية)؛ لتأكيد الخبر الواحد الثابت، حيث يتكرر الخبر، بين سرد الشخصية الساردة مرة، وسرد شخصية الآخر، وسرد الشخصية المُشاركة مرة أخرى. وتدور أحداث حكاية(جورج) أو سبب تواتر حكايته، هو، وجوده في السجن الكويتي، لأنّه يرتكب سلوكاً اجتماعياً ينتهك به عادات هذا المجتمع، تُجرِّمه حدَّ السجن. ومن هذه التهمة، يُواتر السرد، الحكاية أو الخبر إلى كشف تمثيله آخر أجنبياً، لتبرير جريمته وتبرئته، بوصفه أجنبياً(مسيحي) لا يعرف شيئاً عن العادات الاجتماعية في الكويت وارتباطها بالقوانين الرسمية، التي تختلف عن قوانين وعادات البلد الذي جاء منها.

يتشكَّل تواتر خبر الحكاية(جورج) في سياقين: سياق يعرض سبب قدومه إلى الكويت وتبعات هذا القدوم، وسياق يعرض معاناته في الكويت، وتبعات ذلك، التي أدت به إلى السجن. وبين هذين السياقين يتواتر تأكيد وتعليل وتفسير موقف(جورج) من تواتر اللازمة اللفظية السردية:(قدومه، افتقد، حرام) والعبارة(لا يعرف قوانين)، اللتان تتعلقان بسبب دخوله إلى السجن. ويجسّد سرد حكاية(جورج) من خلال الشخصية الساردة (زميله السجين الكويتي)، الذي يترجم كلام جورج السيلاني وينقله، مرة من خلال وجهة نظره. ومرة بصيغته غير المباشرة، ليتمثل من هذا، التواتر السردي، والتباين الزمني، بين زمن القصة وزمن السرد .

يبدأ الشخصية الساردة، بسرد حكاية(جورج) التي قصها عليه، ليّمهد لنا إشكاليته أو سبب سجنه، بوصفه وافداً اجنبياً، فيُلخّص بإيجاز وتقرير، أبعاده الاجتماعية والاقتصادية والنفسية، من كشف سبب قدومه للكويت، قائلاً:((**جورج ابتسم لأوّل مرة، حاولتُ أنْ أعرف ما الذي قادهُ إلى هنا، راح يتمتم، لم افهم كلامه أوّل الأمر(...) ليقول انّه قدم إلى هذه البلاد بحثاً عن الرزق، ترك زوجته وأطفاله وأهله.. افتقد تلك العلاقة العائلية ورائحة قريته التي يعشقها من الصغر.. عرف جورج قبل قدومه أنَّ هذا بلدٌ مسلمٌ، ولكن لم يجد أحداً ليبلغه ما هي القوانين والنظم، وإنَّما عرف**

كلَّ شيء حرام.. حرام)).[1]

ومن الضمير المتكلم(حاولتُ أن اعرفُ) نتعرف على صوت الشخصية الساردة، وعن المروي عنه(جورج). ويأتي هذا السرد بأسلوب خبري موجز يلخص حكاية(جورج) وأبعاده شخصيته كوافد، فيعرفنا بحاجته المادية لهذا العمل، وتبعات هذه الحاجة، نفسياً واجتماعياً عليه (افتقد). مثلما نتعرف من خلال العبارة(لم يجد أحداً، حرام)، تلميحاً إشارياً واستباقياً، لإشكاليته في هذا البلد. ومن هذا الإجمال العام، الملخص عبّر الشخصية الساردة، ينتقل إلى تفصيل حكايته، مسوغاً لإعادة هذه الحكاية، من خلال سرد،(جورح)، قائلاً:((**ذكر بأنَّه عندما جاء لهذا الوطن افتقد روانا زوجته، افتقد تلك العلاقة الجسدية الحميمة(...) حيث روانا كانت تشاركه كلَّ مساء الفراش(...) لم يحتمل معاناة الغربة، ولم يحتمل البعد عن روانا.. هنا وجد نفسه في غرفة خشبية في منزل تحت الإنشاء، عرف أنْ وظيفته حارس، غرفة بدون تكيف، وعمال من مختلف الجنسيات لا يفهم لغتهم (...) يتلوى هو في سريره، بكى ذات يوم.. لم يبكِ إلاّ من الغربة.. غربة الوطن والجسد))** [2].

يسند الشخصية الساردة الكلام لـ(جورج)، بوصفه ناقلاً(مترجم كلامه)*، من تلفظه الصريح (ذكر)، ونستنتج هذا، من المعلومات الأكثر تفصيلاً، التي تضيء سماته النفسية والاجتماعية (روانا)، وإضافة معلومات جديدة تختلف عن السياق الأوّل، وهي معاناته كوافد(غرفة بدون تكيف) تمثيلاً لهامشيته. مثلما نستنتج من خلال اللازمة السردية(جاء، افتقد)، عن تواتر السرد، أي إنّ المشهدين يسردان ذات الحكاية والمضمون، ولكن بطريقة مختلفة. فتواتر الحكاية حمل أبعاد شخصية الآخر ذاتها، لكن جاءت في سياق أسلوبي مختلف، فقد جاءت حكايته من خلال لازمة(جاء، افتقد)، بصيغة انفعالية عاطفية، عبّرت عن مشاعر الشخصية(جورج) بتفصيل معلوماتي أكثر مساحةً مكانيةً سرديةً. بينما اتسم سرد الشخصية الساردة، للحكاية من خلال لازمة

---

[1] مساءات وردية، حمد الحمد، دار الفراشة للنشر والتوزيع-كويت، ط1،2004، ص109-110

[2] المصدر نفسه، ص 110.

* ينظر: المصدر نفسه،ص109.

(قدِم، افتقد) في السياق الأوّل بتقريرية ملخصة وموجزة، ووصفية تقويميه لأبعاده أو وجهة النظر. ومن اختلاف طريقة السرد لتواتر، بين المشهدين يتشكّل التباين الزمني، بين زمن السرد وزمن القصة. مثلما يتشكّل مسوغ ووظيفة التواتر، غايته إتاحة الحرية للشخصية لتعبيّر عن نفسها، وتميّز صوت الشخصية الساردة، عن صوت شخصية الآخر، في سرد الحكاية. وسنتعرف لاحقاً عن هذا المسوغ من خلال وظيفة التواتر. من هذا يُعاود الشخصية الساردة نقل وسرد حكاية(جورج) مرة أخرى ليكشف عن مسوغ التواتر وغايته، ولكن من خلال لازمة لفظية أخرى، تضيء أبعاد(جورج) أكثر، وتضيف معلومات جديدة، لتجعل تواتر سرد الحكاية الواحدة، غير ملل أو بدون مسوغ، قائلاً على لسانه:((**راح جورج يتحدث بطلاقة (...) أنَّه بعد ثلاثة أشهر لم يستطع مقاومة سامنثا.. خادمة الجيران، تتّسلل من منزل مخدومها كلّ صباح لتقدم له الفواكه والمشروبات(...) في غفلة التصق جسدها بجسده(...) هربتْ عندما حاول أنْ يضع يده على كتفها.. قالت" هذا حرام.. بلد هني ممنوع)).**[(1)] وباتجاه السرد إلى حكاية المشاعر يتشكل جانب جديد، ليتتابع السرد، مضيفاً:((**كان يغادر مخدعه كلَّ ليلةٍ ليأوي إلى سامنثا، نسيَّ زوجته روانا، كان جسدها موطنه.. حتى جاء ذلك الليل عندما انتهى من غزوته الليلية ويكتشف الأضواء، أصوات رجال من كلّ ناحية، يمسكه أحدهم ليضربه على كتفه بقوة ويُلقيه أرضاً ويسمع كلمة" حرامي.. حرامي"، يُقيّد.. ويعرف أنَّ سيارة الأمن جاءت لتنقله وسامنثا..إلى ليل طويل إلى هنا حيث الحفرة.. تذكر أنّه نسي بنطاله هناك(...) يعرف أنه لم يفعل شيئاً.. فهو لا يعرف ما هي قوانين الحرام هنا)).**[(2)]

يتنوع الأسلوب ولكن الحكاية أو الخبر واحد، من خلال تواتر اللازمة اللفظية(حرام)، والعبارة(لا يعرف)، التي جاءت في سياق المشهد الأوّل، أسلوب التقرير المجمل لشخصية الساردة لحكاية(قدِم)، لتربط مشاهد سرد الحكاية بمضمون وغاية واحدة. وقد جاء تواتر هذا السرد مقترناً بإدراك الشخصية(يعرف أنه لم يفعل شيئاً) وبأسلوب تمثيلي(أسلوب شخصية الآخر)، ليؤدي هذا التكرار وظيفة إبراز الأثر النفسي للشخصية وتمثيل انفعالاتها. وأضاف هذا التواتر تفصيل جديد

---

(1) مساءات وردية ص110-111.

(2) المصدر نفسه، ص 111.

أيضاً، من قبيل الكشف عن تهمته الزائفة(حرامي)*. ويجسد هذا الوصف تمثّل الآخر الوافد الأجنبي سلبياً مرفوضاً. ونرصد في نص سرد هذه الحكاية أيضاً، تعليق وتدخل الشخصية الساردة عليها، من خلال حكم القيّمة المتواتر(لا يعرف شئياً عن قوانين هذا البلد)، وهو حكم لا يمكن أن ينطق بها، بوصفه تمثيلاً للآخر الأجنبي مُهيمناً عليه، بفعل تسليط وإلزام، الآخر الأجنبي بتقاليد وقوانين البلد المضيف. من هذا يتواتر هذا الحكم التقيّمي عبّر شخصية مشاركة، لتقوية وجهة النظر هذه، قائلاً: **((غادر جورج (...) وهو غير متأكد بأنَّه أثم في جريمة، فما فعله في بلاده ليس جريمة، ولكنَّه غادر وهو غير سعيد بأنَّه لن يعود إلى كولومبو إلا بعد سنة(...) وعندما حكيت لصلاح وحسين ما حدث لجورج، علق صلاح:((مسكين جورج الغربة قتلته ولا ألوم هؤلاء فليس لهم معرفة بقوانيننا، يأتون هنا ليكتشفوا بأنَّهم غُرباء في الداخل والخارج)).**[1]

فالشخصية الساردة تسند الكلام والرؤية، للشخصية المشاركة، من تلفظ اسمه الصريح (صلاح)، لنتبين من هذا، الوظيفة التي ينهض بها التواتر المكرر من خلال تواتر حكم الفيّمة(ليس لهم معرفة بقوانيننا). لنكون من خلال هذا، أمام تعدد وجهات النظر، للخبر المسرود الواحد(لم يعرف شئياً عن قوانين البلد). مرة من خلال الشخصية الساردة، ومرة من خلال شخصية الآخر، ومرة من خلال شخصية مشاركة، علّته، توثيق وأثبات، وكشف براءة(جورج) من التهمة، ليتجسد من هذا تمثيل الآخر الأجنبي الوافد تمثيلاً مُهيمناً عليه، من إخضاعه ومعاقبته بقوانين لا يعرف شئياً عنها. فتتنوع أساليب تكرار الخبر أو اللازمة اللفظية الواحدة في كلّ مرة، جاء على وفق رؤية ثابتة، لهذا الخبر(براءة الآخر) للكشف عن مختلف التقنيات التي يمكن إنّ يروى بها الخبر الواحد، بين سرد، الشخصية الساردة أو نقل كلام الشخصية، أو سرد شخصية مُشاركة، مؤدياً التواتر السردي عدة وظائف، منها وظيفة الإلحاح، ولتفسير والتأكيد والتنبيه. ويمكن القول أنّ حكاية الآخر تواترت من خلال اشتراكها بمضمون أو خبر واحداً، بين خبر قدومه وتبعات أبعاده الاقتصادية من خلال

---

* رغم إن(جورج) كان متلبساً بوضع جسدي مع الخادمة،إلاّ أن اصحاب البيت الكويتين اتهموه بتهمة السرق، بوصفه انتهك حرمات بيتهم، ويمكن لحظ المقاربة اللفظية والدلالية بين كلمة(حرام) و(حرامي). ولأن جورج لا يعرف الفرق بينهما لم يستطع الدفاع عن نفسه، من هذا يتشكل مسوغ التواتر السردي.

[1] مساءات وردية ، ص 112.

اللازمة اللفظية المتواترة المترادفة(قدم/ قدوم،/جاء) ولفظة(افتقد). أو من الحكم التقويمي(حرام، حرامي، لم يعرف)، ليجسد التواتر تمثّيله الآخر الأجنبي الوافد في سياقات متعددة أضاءت جوانب مختلفة منه. ومن هذا التواتر تشكّل التباين الزمني، بين سرد الشخصية الساردة، وبين نقله لكلام شخصية الآخر. ومثّل التواتر السردي بتضخيم حجم السرد لتأثير في المتلقي من خلال وظيفته التي جاءت دلالاته على وفق سياقات سردية تواترية مختلفة التقديم. شكلت التباين الزمني بين زمن القصة وزمن السرد.

الآخر القومي: لازمة طُرد:

ومن إشكالية الآخر، ومسوغ تمثيّله من تواتر السرد، نتعرف على الآخر القومي الوافد (الأردني) في المملكة العربية السعودية، في رواية(الحمام لا يطير في بريدة). وتتجسّد إشكالية أو تمثيل الآخر القومي هنا، من الاثر السلبي الذي يتركه حدثاً سياسياً، متمثلاً باجتياح الكويت عليه، من خلال موقف الحكومة السعودية تجاه العمالة الوافدة الذين يرجع مرجعهم إلى بلدان(فلسطين، الأردن، اليمن) ساندت موقف الحكومة العراقية السابقة أبان هذا الحدث. ويتمثّل الآخر هنا، بالجد الأردني، للحفيد السعودي(فهد السفيلاوي)، حيث يتم طرد عائلة أمه الأردنية من السعودية بسب هذا الموقف؛ فتتشكّل اللازمة اللفظية(طُرد) تواتراً لحكاية هذا الآخر القومي(العائلة الأردنية). ويتجسّد ذلك، من خلال الراوي العليم الذي يتناوب سرد الحكاية مع الشخصية الساردة(الحفيد) مرة، من خلال استرجاع زمن طفولته. ومرة أخرى من خلال لاسترجاع زمنية وجود العائلة في السعودية. وبين هذا التناوب السردي الاسترجاعي، يتجسّد التباين الزمني لتواتر بين الزمنيين.

يُلخص الشخصية الساردة(فهد)، حالة أهل والدته الأردنية في المملكة بعد الاجتياح، حين يسترجع زمن طفولته، قائلاً:((**في الصباح الباكر، تُوقظني أمي لأذهب إلى المدرسة(...) كنتُ أظنّ أنني سأعود يوماً من المدرسة فلا أجد أمي، خاصة حين رحل أهلُها إلى عمان، وقت أنْ طُرد الأردنيون والفلسطينيون واليمنيون من السعودية، فقد كان بيان الأردن بأنّ الحرب على العراق هي حرب على الأمة العربية، بيان نحس تسبب في طرد أهلي**)).[1]

---

[1] الحمام لا يطير في بريدة، يوسف المحيميد، المركز الثقافي العربي،ط4، 2011 ص63.

يأتي الخبر(طُرد) ليكشف عن أثره النفسي على الآخر القومي، إذْ يرد من خلال الحكم التقيمي(بيان نحس) الذي يبين مدى تأثيره السلبي عليهم(طرد أهلي). مثلما يكشف عن موقف الحكومة السعودية تجاه هذا الآخر القومي، تجسيداً لتمثيله قومياً مرفوضاً، وجوده في المملكة. ثم يُواتر الراوي هذا الخبر ثانية(الطرد)، لمبرر يسترجع زمنية وجود هذه العائلة في المملكة، ليكشف لنا ، من هو هذا الآخر القومي، الذي طُرد بسبب موقف حكومته، قائلاً:((**كانت أمه خجولة ومترددة ويسهل إقناعها والتأثير عليها. حينما خطبها والدهُ قبل خمسة عشرة عاماً، فهي تدرس في المتوسطة الثالثة بشارع الخزان، ولم تكمل دراستها، فأبوها محمد مطر، المحاسب القديم في الرئاسة العامة لتعليم البنات(...) وكم كانت الفرصة رائعة أنْ يُزوجها مبكراً لشاب سعودي، فهي مولودة في المستشفى المركزي بالرياض، وهو صرف أكثر من ثلاثين عاماً في هذه المدينة التي طردته أخيراً في نهاية 1990، ليعود غريباً إلى عمّان وقد تحول شاربُه إلى ندف ثلجٍ أبيض**)).[1]

إن الخبر أو اللازمة اللفظية(طردته) تتواتر هنا، لإبراز أثرها النفسي والزمني على الجد الأردني(ليعود غريباً، تحول شاربُه)، بعدما يبيّن الراوي عمق وعمر علاقة العائلة الأردنية بالمكان (المملكة)، والمجتمع(كانت الفرصة رائعة)، من خلال كشف المدى الزمني المتوسط(قبل خمسة عشرة عاماً)، والمدى الزمني البعيد(أكثر من ثلاثين عاماً) لوجودهم في المملكة، ولزمن حاضر طردهم(نهاية 1990)، وهو مدى زمني طويل. يُجسد تمثيل الآخر القومي مهيمناً عليه، بفعل أثر المواقف السياسة على تمثيله. لذلك، يأتي هذا التواتر على شكّل حكم وتقويّم للخبر(التي طردته أخيراً) من خلال النعت(غريباً).

وإذا كان مسوغ تواتر الخبر لأضافه تفاصيل ومعلومات جديدة لم ترد في سياق سرد الشخصية(فهد)، فإنّ الخبرين تواترا من خلال النعت والحكم التُقوّيمي الذي كشف عن وجهة نظر الشخصية الساردة(الحفيد)، والراوي العليم، تجاه الخبر الواحد(طرد هذه العائلة). لذلك، يُواتر الراوي، لبيرهن على موضوعيته سرده، تجاه تمثيل الآخر القومي(الأردني)، تمثيلاً آخر قومياً مُهيمناً عليه، عبّر كشف علاقة هذه العائلة مع المكان والمجتمع السعودي أيضاً، قائلاً عن هذا الجد الأردني،

---

(1) الحمام لا يطير في بريدة، ص 66.

بأنّه((يعرف الرياض القديمة أكثر من أهلها!، يعرف حدودها القديمة .. حتى المحلات القديمة الشهيرة التي يعرفها ويحدد مواقعها(...) ما أبهى ضحكة الجد الأردني حين يروي لصهره عن النواب في شارع الوزير زمن الستينات!، وقد جاء غريباً عن المدينة وتقاليدها، كيف كانوا يهزون العصي في وجوه الغرباء، الذين يلبسون البنطال وهم يدعونهم: الصلاة(...) أمّا الجدة أم عصام فهي امرأة هادئة(...) كم افتقدهما حينما غادرا الرياض)).[1]

نحن أمام إعادة تواتر حكاية الآخر، باللفظة المرادفة(غادرا) من خلال تواتر لازمة(يعرف) التي تُوظف لتكشف عمق معرفة الجد الأردني بالمكان والمجتمع اجتماعياً وجغرافياً. ويأتي هذا التواتر اللفظي من خلال اللازمة الزمنية(الستينات) التي تذكر بمدى زمن وجوده أيضاً. ومن خلالها يمكن تحديد المدى الزمني لوجود العائلة في المملكة بأكثر من أربعين عاماً، أيْ، من: 1960-1990. وهذا المدى الزمني يتواتر لتقويّم الحدث أو الموقف(الطرد) ضمنياً. لنستنتج من هذا، توظيف اللازمة اللفظية(طُرد، يعرف) كمسوغ تذكيري وإلحاحي يُدين هذا الموقف السياسي تجاه تمثيل الآخر القومي. ويكشف عن وظيفة التواتر ومسوغه.

فالتواتر السردي لم يتشكّل في هذا النموذج من تعدد الأساليب بين الشخصية والراوي، أو من تواتر اللازمة اللفظية فقط، التي جاءت في سياقات جزئية من خلال الخبر الواحد(الطرد)، بل من تعدد البنية الزمنية لسرد الخبر وبين زمن القصة، فجاء: بين استرجاع لمدى زمني قريب(1990)، وبين مدى المتوسط (قبل خمسة عشرة عاماً) وبين مدى بعيد(أكثر من ثلاثين عاماً)، وبين القفز الزمني من خلال الحذف(زمن الستينات)، أو بين سرد الشخصية وسرد الراوي، فتعدد زمن السرد مما شكّل خرقاً وتنافراً زمنياً. إلاّ إنّ كلّ نص تواتر لإضافة معلومة جديدة ولتكشف مسوغ التواتر الذي جاء مقترناً بوجهة النظر الثابتة. فلاشك أنّ تواتر حكاية الآخر القومي جاءت في أكثر من سياق، إلاّ أنّ كلّ سياق مثّل معلومة أو خبر يختلف عن السياق الذي يليه، ليسلط الضوء على علاقة الآخر بالمكان والمجتمع زمنياً ومعرفياً في مقابل تسليط الضوء على موقف الحكومة السعودي، تجاه تمثيل الآخر القومي مرفوضاً؛ لتتجسّد وظيفة التكرار بوظيفة التذكير بأحداث ماضية لها علاقة

---

[1] المصدر السابق، ص 66-67.

بالزمن الحاضر لصلتها بالشخصية والحدث.[1] وتشكلت المشاهد التكرارية تبعاً للتناوب بين اللازمة اللفظية(طرد، المدى الزمني، يعرف) التي تُقوّم موقف الحكومة السعودية تجاه تمثيل الآخر القومي مرفوضاً، فأظهر التواتر الأبعاد السياسة والاجتماعية والنفسية التي تمخضت عن هذا التوسع التواتري السردي بهدف تضخيمه وتكثيفه لاستنكار هذا الخبر(طرد الآخر).

إنّ التواتر السردي في نماذجنا الثلاثة، وظفّ من خلال اللازمة السردية، مما أدى هذا إلى تعدد زمن السرد وأحادية زمن القصة. وانتقل في سرد الخبر، من رؤية ذاتية فردية إلى رؤية موضوعية. ومع كلِّ سياق تكراري كانت هناك إضاءة جديدة للخبر، الأمر الذي لم يجعل التكرار مملاً وبدون مسوغ تواتري سردي. مثلما لم يتشكل على مستوى اللازمة أو الاسلوب فقط، بل تواتر على مستوى تكرار الانفعال واظهار المشاعر، ليؤدي التكرار وظيفة التأكيد والإلحاح في سرد الخبر، وكأنَّ للازمة اللفظية المتواترة مسكونةً بفعل يُعاودها فيشير إليها بأكثر من مرة وبأكثر من صياغة.[2] و كان تناوب السرد، بين الراوي أو السارد، والشخصية الساردة، علّته تجسّيد الموضوعية والموثوقية في رواية الخبر الواحد، ومسوغاً، لإعادة تواتر السرد أكثر من مرة.[3] ومن جهة أخرى، فأن التباين الزمني تجسّد من تباين زمن سرد السارد وسرد الشخصية الذي جاء على وفق تباين أسلوب صياغة المشهد. مما يعني أنَّه يمكن أنْ نسرد الحدث أو الخبر بأكثر من وسيلة مرتكزين على إمكانية تكرار رواية الحدث الواحد عدة مرات، من خلال المتغيرات الأسلوبية والزمنية.[4]

وتشكّل المشترك المضموني للتمثيل الآخر في نماذجنا، بمشترك واحد، هو، تمثيل الآخر مهيمناً عليه، (المملوك، الأجنبي الوافد، القومي). وهذا كان مسوغ ووظيفة التواتر إبراز هذا التمثيل أو الكيفية التي تشكل بها. وقد جسّدت اللازمة اللفظية آلية التواتر، بوصف إعادة الحكاية بنفس صيغتها لا يمنحها طابعاً سردياً مسوغاً، أو يجعل سرد الحكاية مملاً. فجاء التواتر عبر وظيفته السردية، بتأكيد الحدث، مع وظائف زمنية وسردية أسهمت في إبراز علاقة التكرار مع الزمن،

---

[1] ينظر البنية السردية في خطاب خيري الذهبي، ص175.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 175.

[3] ينظر: التواتر السردي، قراءة في رواية(غدا يوم جديد)، ص 299.

[4] ينظر: خطاب الحكاية، ص 131.

بوصف التواتر جزءً من العلاقة الزمنية، أيْ بخلق تنافر بين زمن القصة وزمن الخطاب. أمّا الوظائف التي أداها التكرار بحسب النماذج المدروسة، فتشكلت من وظيفة التذكير بحدث يهم الآخر، وإبراز المشاهد السردية التواترية لتضخيم آثارها. لذا شكّلت اللّوازم السردية الوسيلة الأبرز، لمحرك إعادة السرد من خلال إضفاء معلومات جديدة، وإثراء الدلالة عن طريق التنويع الأسلوبي الذي يؤدي إلى تنويعات مختلفة لسرد الخبر واحد، بوصفه يتناسب مع العلاقة الزمنية لإحداث تغيرات أسلوبية وسردية. ويمكن القول إنّ التواتر ركَّز على الحدث والخبر، لإبراز لأثره السلبي على الآخر. من خلال وجهات النظر المتعددة والمتغير والثابتة، تأكيداً أو نفياً للخبر المتواتر. من هنا يبدو أهمية تمثيل الآخر من هذه العلاقة زمنية التي تجسدت من مثير السلوك أو الموقف.[1]

[1] البنية السردية (المكان والزمان)، في روايات خيري الذهبي، ص 126.

الخاتمة والنتائج

تُجسّدت دراستنا لتمثّيل السردي للآخر، دراسة بنيوية لنص الروائي الخليجي، من خلال عناصر بنائه السردية الثلاث التي كشفت عن كيفية تمثّيله. فكانت بنية الآخر المنهج الرابط في دراسة العناصر السردية في نماذجنا في الراوية الخليجية، وجاء هذا الترابط على مستوى الموضوع (المتن) مُتمثلاً بعينة الآخر، وعلى مستوى الشكل(المبنى) مُتمثلاً بمجموع العلاقات أو العناصر التي تربط العمل الفني المختلفة فيما بينها، وهذه العناصر(التبئّير، الشخصية، الزمان)، من منظور لكلّ عملٍ فني قوانين تخضعه لهذه العلاقات المشتركة التي قد تجمع أكثر من عملٍ معاً، بالرغم من تفرد كلّ عملٍ بخصوصيته.

ولعل أبرز النتائج والمسائل التي توصلت إليها دراستنا يمكن تلخيصها بما يلي، في محاور الأطروحة الثلاث، الأوّل، ما يخص التمثيل السردي والرواية الخليجية، والثاني، تمثيل الآخر فيما يخص المتن(بنية الآخر). ثالثاً، تمثيله في المبنى، أيْ كيفية تمثّيله شكلياً في هذا المتن الروائي من خلال العناصر السردية الثلاث.

أولاً: إنّ دراستنا للآخر من خلال التمثيل السرد وفقاً لمفهومه البنيوي، أو من خلال العناصر السردية التي شكلت هيكل المبنى الحكائي لنص الروائي الخليجي، كان له مسوغه وقصديته، ولعل أوّل ذلك، هو، أبعد الدراسة من الاستناد إلى مرجعيات خارجية، لا صلة لها في تشكيل وبناء النص الروائي. مثلما أبعد الأحكام القيمية والانطباعات الذاتية أو الايديولوجية، في التحليل ووصف كيفية تمثّيل الآخر، هذا؛ إذا عرفنا، أن تمثيل الآخر جاء في بعض أو أكثر النماذج الروائية، في، سياق أيديولوجي، وفكري، واجتماعي ما، يخص الخصوصية المحلية للمجتمع الخليجي، مثلما يخص خصوصية فكر الكاتب في قصدية توظيف تمثيل الآخر. أمّا الأمر الثاني، والأهم في هذه القصدية، هو؛ رصد دراسة المضمون(الآخر) دراسة علمية من خلال الشكل(العناصر)، مما يعني، الوصول للمضمون عن الطريق الشكل، وهذا من شأنه، أنْ يضع أيدينا وإدراكنا على فهم العملية الابداعي، وكيف أنبنى النص الروائي، والمنطق الذي يُشكل صناعة هذا البناء أو المتن.

ثانياً: جسدت دراستنا للآخر من خلال التمثيل السردي في الرواية الخليجية، كشفاً لعلاقة النص الروائي الخليجي بمرجعه الخارجي أو الواقعي، الذي كان أهم مصادر مضامينه، مما يُشير

إلى الوظيفة التي اضطلعت بها الراوية الخليجية – في نماذجنا–، برصد هذا الواقع، بغية تمثّله، واظهاره فنياً، أو كشف تناقضاته؛ لإصلاحه، ومعالجته، أو لإنتاج رؤية استباقية في التعامل مع الآخر، في ضوء السياق الذي جاء فيه تمثيل هذا الآخر. أو إنّ التمثيل للآخر جاء لرصد ايجابية موقفاً أو سلوكاً، يمكن من خلاله إعادة النظر في العلاقة والرؤية مع الآخر، أيْ أنّه تمثيل إصلاحي، يرصد العلاقة المتوائمة معه، ويُغاير تمثيله عما في الواقع أو في الصورة الذهنية عنه، بغية إعادة قراءته قراءة حيادية موضوعية، والتصالح معه أو إنصافه. وهذا يُصبّ في الدافع والوظيفة، في توظيف الآخر متناً، يزخر بقصدية مُوظفِه.

ثالثاً: جاء الآخر على المستوى التاريخي، تمثّلت النماذج الروائية قيد الدراسة في حقبتين تأريخيتين مرحلة بين: عام(1990) إلى عام(2000)، والمرحلة الثانية، بين: عام(2000) إلى عام (2015). فتجسّدتْ حقبة التسعينات في نماذج روائية خليجية قليلة العدد ومتباينة على المستوى الكمي والنوعي والموضوعي لم تفرز نتاجاً فنياً بارزاً، رغم الأحداث السياسية والاجتماعية والاقتصادية البارزة على الساحة الخليجية عموماً. فلم يتمخض عن هذا الأحداث نماذج فنية بارزة للآخر حتى على مستوى النتاج الكويتي، فجاءت النصوص التي مثّلت هذه الحقبة نموذجين فقط، نموذج للرواية الكويتية. ونموذج للرواية البحرينية* –حسب قراءتنا–، وفيها تمثّيل الآخر، لم ينبثق عن معطيات وأثر هذه المرحلة الزمنية.

إمّا، الحقبة الثانية، ما بعد الألفية الثانية فقد أثمرتْ هذه المرحلة، نتاجاً خصباً كمياً وفنياً ومضمونياً، فأفرزت مضامين متعددة لها علاقة مؤثرة ومباشرة بالأحداث السياسية التي عاشتها المنطقة الخليجية والعالم الغربي في مرحلة التسعينات وما بعدها(اجتياح العراق للكويت، حرب

---

* نشيد البحر، عبد الله خليفة، وترصد هذه الرواية الآخر الخليجي أو بعض من طلبة العرب والبحريني في مصر. وكيف يتغير سلوكهم الأخلاقي وفكرهم السياسي، بإثر وجودهم في القاهرة.

الخليج الأولى والثانية، أحداث11 سبتمبر)، فبرز الآخر في مظهرين، آخر قومي. وآخر أجنبي، وآخر ديني. وتشكلت تحولات تمثيل الآخر في هذه المرحلة.

وجاءت أشكال في نماذجنا من خلال أشكاله الرئيسة، وأشكاله الفرعية. فتجسدت أشكاله الرئيسة، بـ: الآخر الأجنبي، يندرج ضمنه: الآخر الغربي، والآخر الأسيوي، والآخر المتعدد الجنسية. الآخر القومي، يندرج ضمنه: الآخر العربي الديني(عندما يكون خارج الخليج). الآخر العرقي: يندرج ضمنه الآخر الأسود ذو الأصول الأفريقية والمتواجد في بعض بلدان الخليج العربي(التكروني). الآخر الديني، يندرج ضمنه: الآخر المسلم، والآخر المسيحي. الآخر المذهبي، يندرج ضمنه: الشيعيّ، الإباضيّ. الآخر الإثني، الذي اندرج ضمنه، المذهب الإباضي وفقاً لتمثيله.

أما أشكاله الفرعية، فتجسدت بـ: الآخر الملون. الآخر الوافد(عربي، آسيوي). الآخر البدون (بدون هوية، بدون نسب). الآخر الخليجي الاجتماعي(عندما يكون خارج بلده).

جاءت صورة تمثيل الآخر بصوره الثلاثة، من خلال أحكام القيمة (الفكرية، الايديولوجية، الاخلاقية)، فتجسدت الصورة الأولى، باستراتيجية الطرد والرفض، والحيطة منه، بتمثيله سلبياً بوصفه، عدواً، خطراً. أما الصورة الثانية، استراتيجية الاحتواء بالتأثير والتبعية. وهي أجعل، الآخر يتمثلني، وأفرض عليه صورتي الخاصة، بين الخضوع للآخر، وخضوع الآخر، فتجسّد تمثيل الآخر سلبياً، بين مُهيمناً عليه، تابعاً، هامشياً، أقلية. أو مُهيمِنا، مركزياً، أكثرية. أمّا صورته الإيجابية فجاءت في الصورة الثالثة، في تمثيله من خلال اتخاذ استراتيجية الحياد معه. وتمثيله موضوعياً، بوصف سلوكه اخلاقي وإنساني.

وإنْ تعددت صوره تبعاً لخضوع تمثيلات الآخر لسياقٍ ما. مثلما جاءت تحولات تمثيل الآخر، التي ميزت فرادة تمثيله في النص الخليجي، فقد هيمنت صورة الآخر الوافد مُهيمناً عليه، هامشياً، فتحولت إلى، آخر مُهيمن، مركزي، ذو سلطة إزاحة وتأثير، وهذا ما رصدناه في الرواية الإماراتية والقطرية. وجاءت مُهيمنة تمثيل الآخر القومي تمثيلاً سلبياً في سياق حدث الاجتياح، غير

إنها تحولت إلى تمثيله ايجابياً في ذات السياق، وعلى الأخص في الرواية الكويتية. لنرصد من هذا التحول شكلاً من أشكال اصلاح الرؤية وتغييره ومسوغاً لتوظيف الآخر .

رابعاً: جاء الفصل الأوّل، دراسة العنصر السردي المتحكم في كل عناصر العمل، وهو التبئّير. وتناولت الدراسة له، من خلال تمييز، بين(مَنْ يرى)، وبين(مَنْ يتكلم)، ورصدنا من هذا، علاقة التبئير بالشخصية الساردة أو الراوي، وضمير السرد، والعلاقة بين الصوت والرؤية والصيغة. وهو ما مكننا من رصد بنيوية التبئير في الشكل، وعلاقته بالعناصر السردية. ومكننا من رصد تمثّل الآخر أيضاً، وكان من العائق لو اتخذنا دراسته وفقاً لأنماطه الثلاث؛ الصفري، والداخلي والخارجي، وإنْ كنا اعتمدنا بها لرصد نوع الرؤية ونمط التبئير. إذْ أن هذه الأنماط الثلاثة قد تكون قاصرة في تحديد وظيفة التبئير ومسوغه؛ لما يُشكله الاختراق التبئيري من سمة بارزة بين التبئيرات الثلاثة. إضافة إلى ما رصدناه في التبئير الصفري، إنّه يتراوح بين إدراك خارجي وإدراك داخلي، وهذا الرصد يُمكن إنْ يُشكك بعلمية الراوي من جهة، أيْ قد يختلط بالتبئيرات الأخرى. ومن جهة أخرى، رصدنا صعوبة التمييز بين التبئير الخارجي والتبئير الداخلي، عندما تكون بؤرة الشخصية المشاركة داخل الحدث. من هذا وجدنا اقتراح(ميك بال) يثري نظرية التبئير ويمنحها فاعلية بنيوية أكثر في رصد الشكل من خلال التبئير.

وبينت الدراسة، أنّ مفهوم(مَنْ يرى) لا يقتصر على النظر والأبصار، أنما يأتي بمعنى الإدراك، سواء بالوسائل الحسية أو العرفانية أو الذهنية أو التخمينية. ولمسنا من رصد القرائن اللفظية والنصية، وسيلة لمعرفة لمنْ تسند الرؤية المُحيلة إلى: الراوي العليم، أو الشخصية الساردة أو الشخصية المُشاركة. ومثلما تداخلت التبئيرات تدخلات الإدراِكات الخارجية والداخلية فيما بينها، حيث كان الضمير، وسيلة مكنت الشخصية الساردة، أو الراوي، من خلق هذه التدخلات. ولا شك إنّ التبئير نجح في رصد كيفية تمثيل الآخر، عبّر الرؤية الذاتية أو الموضوعية، الثابتة أو المتغيرة أو المتعددة.

خامساً: جاء الفصل الثاني متضمناً دراسة تقديّم شخصية الآخر من خلال المنهج الوصفي، الذي هو أقرب منهجاً يُقارب بنيوية الشخصية في النص، بوصف الشخصية عنصراً تكويني في

الرواية؛ لنتعرف من خلال مبحثيه، التقديم الإخباري، والتقديم الإظهاري، على تمثيل شخصية الآخر عبّر: شكله الخارجي، مظهره، ملامحه، واسمه، وسماته، مشاعره الداخلية، أفكاره مخاوفه، قلقه، سماته، مشاكله، إشكاليته، وعلاقة هذا، بتمثّيله آخرَ. فكانت دراسته، من خلال تقنيات التقديم، الذي يتعلق بأسلوب وطريقة التقديم، ومصدر التقديم. فرصدنا خصائص كل مبحث أو نوع التقديم، ومميزاته، ومسوغاته.

أمّا مصدر التقديم لشخصية الآخر، فكان بين تقديم الراوي العليم، وبين تقديم الشخصية الساردة، وبين تقديم شخصية الآخر نفسه بنفسه. وجاء هذا التقديّم في ظل رؤية مقصودة، مثّلت شخصية الآخر، تجسيداً لتمثيله السردي، من دراسة الكيفية أو الصور التي ظهر عليها، فجاء بين تمثيله سلبياً، وتمثيله ايجابياً. ليتضح من هذا، علاقة الشخصية بالعناصر السردية الأخرى، وخاصة علاقته بالمكان وطبيعة الأحداث، وتجسّد هذا من خلال الوصف التفسيري أو التعبيري. ولاحظنا بأن التقديم من خلال حوارات الشخصيات المباشر، أو من خلال مصدر التقديّم، أبرز دلالة في تقديّم شخصية الآخر.

سادساً: جاء الفصل الثالث لدراسة بنية الزمن، لتمثيل الآخر، فكانت دراسته من خلال رصد علاقة زمن الحكاية وزمن الخطاب. فكان المبحث الأول، لرصد علاقة التنافر بين الزمنيين من خلال الاسترجاع، بنوعيه، واستفدنا من آلية المدى والسعة، ووظائف الاسترجاع، وصدنا من خلال هذا، مسوغ قطع قصة سرد الحاضر، والعودة إلى الماضي، وذلك من ارتباط الماضي بالحاضر، الذي كشف ماضي الآخر، والأحداث التي شكلت تمثيل الآخر في هذا الحاضر.

أمّا، المبحث الثاني، فعالج الحركات السردية، وهي العلاقة بين مدة الحكاية ومدة الخطاب، الذي نتج عنها، حركات تسريع السرد. وإبطاء السرد. وعَرفنا بكل مفهوم، وبينا تقنياته ووظائفه السردية. من خلال نموذج واحد لكل حركة. فما بين تسريع زمن السرد الذي أوجز أهمُّ الإحداث والتفاصيل المهمة، وبين إبطاء زمن السرد الذي أطال الوقوف ورصد هذه اللحظات الزمنية والأحداث والتفاصيل المسهبة في حياة الآخر. فجاءت الخلاصة، تُجمل فترة زمنية طويلة من حياة شخصية الآخر، من تلخيص الأقوال والأحداث والربط بين المشاهد. أمّا الحذف بنوعيه فكان من

خلال تسريع السرد والقفز الزمني على أحداث ووقائع غير مهمة، ومن هذا كانت رؤية الكاتب أو المؤلف الضمني بتشخيص تمثّيل الآخر من هذا القفز السريع لمراحل زمنية متباينة في حياة شخصية الآخر. أمّا الإبطاء من خلال الوقف الذي تحقق من خلال الوصف التفسيري، ومن تدخلات وتعليقات الراوي، وبعض تأملات الشخصية. بينما المشهد الحواري، جاء ليركز على تفاصيل مسهبة من خلال ربط المشاهد الحوارية بعضها ببعض، من خلال أنواع الحوار، وطبيعة الحوار. ولأبد من الإشارة بان التداخل بين هذه الحركات كان وارداً في النموذج الواحد.

أمّا المبحث الثالث الذي درس التواتر، واقتصر على الحكاية التكرارية فقط، من خلال علاقة التكرار بين زمن الحكاية وزمن الخطاب. فرصدنا تمثّيل الآخر من خلال وظيفة أو مسوغ تكرار الخبر أو الحدث الواحد، حين يروى عبر رؤية مختلفة ومتنوعة، بين الراوي، أو الشخصية الساردة، أو شخصية الآخر، تكشف دلالة ووظيفة التكرار. أمّا التذكير بالحدث، والتركيز على دلالة ما. أو لتأكيد على موقف. أو للكشف، أو لإظهار مشاعره وأفكاره ورؤاه. وجاء لإضاءة التحولات الآخر أيضاً، من خلال تغيّر وعيه وإدراكه، ومرة من تحولات الشخصية. وقد رصدنا في هذه العلاقة الزمنية ارتباطها بالتبئير أكثر من الزمن، بوصفها مسألة أسلوبية، ترتبط بتغير الصوت وتعدد الرؤية، لوظيفة تبئيرية أكثر من وصفها زمنية.

المصادر والمراجع

المتون الروائية:

- أحضان المنافي، د. احمد عبد الملك، دار بلال- بيروت، ط 1، 2005.
- الأحمر والأصفر حسين العبري، مؤسسة الانتشار العربية، ط1 ،2010 .
- ارتطام لم يسمع دويّ، بثينة العيسى، مكتبة آفاق للنشر والتوزيع- الكويت، ط1، 2012.
- الأرجوحة، حمد الحمد، المسارات- الكويت، ط2002،1 .
- الأقلف، عبد الله خليفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ط1، 2002.
- أوراق طالب سعودي في الخارج، محمد بن العزيز الداود، مكتبة العبيكان- الرياض، ط4، 2009.
- التي تعد السلالم، هدى حمد، دار الآداب للنشر- بيروت، ط1، 2014
- جارية، منيرة سوار، دار الآداب- بيروت، ط1، 2014.
- جاهلية، ليلى الجهني، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط1، 2007.
- الجسد الراحل، أسماء الزرعوني، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة،2004.
- الحمام لا يطير في بريدة، يوسف المحيميد، المركز الثقافي العربي، ط4، 2011.
- ريحانة، ميسون صقر، مجلة مؤسسة دار الهلال – مصر، روايات الهلال، سلسلة شهرية ، ع 649، يناير 2003.

- زاوية حادة، فاطمة المزروعي، دار العين للنشر والتوزيع–الإسكندرية، ط1، 2009
- زبد الطين، جمال فايز، شركة الخليج للنشر والطباعة، ط1، 2013.
- ساق البامبو، سعود السنعوسي، الدار العربية للعلوم ناشرون،ط6، 2013.
- ستر رجاء عالم، المركز الثقافي العربي،ط2 ،2007.
- سيدات القمر، جوخة الحارثي، دار الآداب – بيروت، ط1، 2010.
- شاهندة، راشد عبد الله، دار كتاب للنشر والتوزيع– الإمارات، ط1 ،2012.
- الشيوعي الأخير، إبراهيم الوافي، دار الانتشار العربي– بيروت، ط1، 2010 .
- طيور التاجي، إسماعيل فهد إسماعيل، منشورات ضفاف– لبنان، ط1 ، 2014،
- ظل الشمس، طالب الرفاعي، دار الشروق– القاهرة، ط1، 1998
- العريضة، نورة آل سعد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2010.
- غرفة 357، علي أبو الريش، دار الكتاب العربي– بيروت، ط1، 2009.
- فئران أمي حصة، سعود السنعوسي، منشورات ضفاف،ط4، 2015.
- للحزن خمسة أصابع، محمد حسن أحمد، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، المجمع الثقافي، ط1، 2009.
- مساءات وردية، حمد الحمد، دار الفراشة للنشر والتوزيع– الكويت، ط1، 2004.
- مسك، إسماعيل فهد إسماعيل، الدار العربية للعلوم ناشرون،ط1، 2009.
- موستيك، وليد الرجيب، دار الفارابي– بيروت، ط1، 2008.
- هند والعسكر، بدرية البشر، دار الآداب– بيروت، ط 1، 2006.

- وخز، حسين العبري، دار الانتشار العربي–بيروت،ط1، 2005،
- وقت للخراب القادم، احمد المؤذن، دار دون للنشر والتوزيع– مصر، ط2، 2013.
- اليوم الأخير لبائع الحمام، عبد العزيز الصقعبي، أثر للنشر والتوزيع– الدمام، ط1، 2012.

الكتب:

- أثر الشخصية في الرواية، فانسون جوف، ترجمة: لحسن أحمامة، دار التكوين، دمشق، ط1، 2012.
- الأدب والدلالة، تزفيتان تودوروف، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1996.
- أركان القصة، أ.م فورستر، ت: كمال عياد جاد، دار الكرنك– القاهرة، 1960 سلسلة الألف كتاب، 306.
- إشكالية الأنا والآخر، د. ماجدة حمود، عالم المعرفة– الكويت، ع398. 2013
- بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة، ط2، 2004.
- بناء العالم الروائي، ناصر نمر محي الدين، دار الحوار– سورية،ط1، 2012.
- بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي – المغرب،ط2 ،2009.
- بنية النص السردي، حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي، ط3، ط،2000.
- تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي ،ط4 ، 2005.

- التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، شلوميت ريمون كنعان، ترجمة : لحَسن أحمامة، دار التكوين– دمشق،ط1، 2010.
- تقنيات السرد في النظرية والتطبيق،آمنة يوسف، ط1، دار الحوار –سوريا،1997
- تقنيات تقديم الشخصية في الرواية العراقية، دراسة فنية، أثير عادل شواي، دار الشؤون الثقافية –بغداد، ط1، 2009.
- تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، نادر كاظم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ط1، 2004.
- خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997.
- الخطاب الروائي النسويّ العراقي، دراسة في التمثيل السرديّ، محمد رضا عبد الستار محمد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ط1، 2012.
- الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط2، 1987.
- دليل الناقد الأدبي، د.ميجان الرويلي، ود.سعد البازعي، المركز الثقافي العربي،ط2002،3.
- رسم الشخصية في روايات حنا مينة، فريال كامل سماحة، المؤسسة العربية للدراسات،ط1، 1999
- روايات حنان الشيخ، دراسة في الخطاب الروائي، د.بشرى ياسين محمد، الشؤون الثقافية العامة– بغداد،ط1، 2011.

- الرواية الخليجية، قراءة في الأنساق الثقافية، فارس البيل، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع– المملكة الأردنية، ط1، 2016.
- الرواية الدرامية، دراسة تجليات الرواية العربية الحديثة، د.باسم صالح حميد،إصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية،ط، 2012 .
- الرواية العربية، البناء والرؤيا، سمير روحي الفيصل، منشورات اتحاد كتاب العرب– دمشق،ط1، 2003
- الرواية في المملكة العربية السعودية، غالي القرشي، الانتشار العربي– بيروت، ط1. 2013.
- الزمن في الرواية العربية ، مها حسن القصراوي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت،1992.
- سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية) صلاح صالح، المركز الثقافي العربي،ط1، 2003.
- السرد، جون ميشيل ادم، ترجمة: احمد الودرني، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، 2015.
- السرديات والتحليل السردي، الشكل والدلالة، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء،ط1 ،2012
- سميولوجية الشخصيات الروائية، فليب هامون، ترجمة: سعيد بنكراد، وعبد الفتاح كيلطيو، دار الحوار، ط1، 2013.
- سيمياء العنوان، بسام قطوس، وزراة الثقافة – عُمان، ط1، 2002.

- شعرية التأليف بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، بوريس أوسبنسكي، ت: سعيد الغانمي وناصر الحلاوي، المشروع القومي لترجمة، 1983
- شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005.
- شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الراوية العربية، حسين نجمي،المركز الثقافي العربي- بيروت، ط1، 2000.
- الشعرية، تزفيطان طودوروف، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990.
- الشكلانية الروسية، فيكتور ايرليخ ،تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000.
- صنعة الرواية، بيرسي لوبوك ، ترجمة: عبد الستار جواد، دار الرشيد ؛ سلسلة الكتب المترجمة، 1981 .
- صورة الآخر في الرواية الإماراتية، قراءة في المتخيل الإبداعي، د. رسول محمد رسول، إصدارات وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، ط1، 2009.
- طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات، رولان بارت وآخرون منشورات اتحاد المغرب- الرباط.
- عالم الرواية، رولان بورنوف، وريال أوئيليه، ترجمة نهاد التكرلي، مراجعة، فؤاد التكرلي، ود. محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد،ط1، 1991.
- علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، يان مانفريد، ترجمة: أماني بو رحمة، دار نينوى- دمشق،ط1 ،2011.
- فتح أمريكا- مسألة الآخر، تزيفيتان تودروف، ت: بشير السباعي، دار سينا للنشر- القاهرة، 1992.

- الفضاء الروائي، جنيت جيرار ومجموعة مؤلفين، ترجمة: عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق،ط2002،1
- في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد،د. عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة 240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– الكويت، 1998.
- قاموس السرديات، جيرالد برنس، تر: السيد أمام، ميريت للنشر والمعلومات،ط1 ،2003.
- قضايا الرواية الحديثة، جان ريكورد، ترجمة: صلاح صباح الجهيم، دار الشؤون الثقافية– بغداد، 1997.
- الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة– سوريا، 1988.
- المتخيل السردي، مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبد الله ابراهيم، المركز الثقافي العربي،ط1 ،1990
- المتخيل السردي، مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبد الله إبراهيم،ط1 ،1990،المركز الثقافي العربي.
- مدخل الى التحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، ترجمة: د.منذر عياش، مركز الانماء القومي،ط2، 2002.
- المصطلح السردي ، جيرالد برنس ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.

- المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، أحمد رحيم كريم الخفاجي، مؤسسة دار صفاء للنشر والتوزيع–عمان، ط1، 2012.
- معجم السرديات: محمد القاضي وآخرون، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين،ط1، 2010.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة: د.سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني– بيروت،ط1985،،1.
- معجم مصطلحات، نقد الراوية، لطفي الزيتوني، دار النهار للنشر– لبنان، ط1، 2002.
- مفاهيم سردية، تزفيطان تودروف، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف ، ط1، 2005.
- مقاربات في السرد، حسين المناصرة، عالم الكتب الحديث، إربدو، ط1 ، 2012.
- من البنيوية إلى الشعرية، رولان بارت، جيرار جنيت، ت: د. غسان السيد، دار نينوى– سوريا، ط1، 2001.
- من نحن– التحديات التي تواجه الهوية الأمريكية، صموئيل هنتكتون، ت: حسام الدين خضور، دار الحصاد – دمشق، ط1، 2005.
- موسوعة السرد العربي، د. عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ج2، بيروت، 2008.
- نحن والآخرون، النظرة الفرنسية للتنوع البشري، تزفيتان تودروف، ترجمة: رُبى حمود، دار المدى للثقافة– دمشق، ط1، 1998.
- النص الروائي، تقنيات ومناهج، برنار فاليط، ترجمة: رشيد بنحدو، منشورات المشروع القومي للترجمة،1992.

- نظريات السرد الحديثة، مارتن والاس، ت: حياة شرارة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998.
- النظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشروق- القاهرة، ط1، 1998
- نظرية السرد، من وجهة النظر الى التبئير، جيرار جينيت وآخرون، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار، ط1، 1989.
- نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب.مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1982.
- هواجس الرواية الخليجية، الرشيد بو شعير، دار الصدى للنشر، سلسلة كتاب مجلة دبي الثقافة، 2011.

الرسائل والاطاريح الجامعية :

- الآخر في نهج البلاغة، قراءة في المرجعيات المشكّلة للذات ولصورة الآخر، سلام عبد الواحد جباره، رسالة ماجستير، كلية التربية للعلوم الإنسانية – جامعة البصرة، 2013،
- آليات بناء الزمن في القصة القصيرة المصرية في الستينات، هيثم الحاج علي، رسالة دكتواره، جامعة حلوان- مصر، 2005.
- بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان، مقاربة بنيوية، زهيرة بنيني، أطروحة دكتوراه، جامعة العقيد الحاج لخضر- باتنه،2007/ 2008.
- البنية السردية في روايات خيري(الزمن والمكان)، صفاء المحمود ، رسالة ماجستير- جامعة البعث–كلية الآداب والعلوم الإنسانية–اللغة العربية ، 2010/2009.

- بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، جامعة وهران– الجزائر، أطروحة دكتوراه، زواي أحمد، 2014–2015.
- بنية المكان في الرواية الجزائرية المعاصرة، عبد الجليل مرتاض نموذجا، أطروحة دكتوراه، إسماعيل زغوده، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان–الجزائر،2014/2013.
- التمثيل السردي في روايات(كمال قرور)، سعاد بن ناصر، رسالة ماجستير، جامعة سطيف2، الجزائر، 2013 .
- جدلية الأنا والآخر في رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، للروائي واسيني الأعرج، مقاربة في التلقي والتأويل، سارة شاوش، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر، 2015
- دلالات الفضاء الروائي في ظل معالم السيميائية ، رواية(الآن ..هنا)، أطروحة دكتوراه، عبد الله توام، جامعة أحمد بن بله– وهران، 2016/2015.
- سرد الآخر في روايات غسان كنفاني، أطروحة دكتوراه، مازية حاج علي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2017.
- السرد التاريخي بين الواقع والمتخيّل في رواية "الجنرال خلف الله مسعود (الأمعاء الخاوية)، محمد الكامل بن زيدن، رسالة ماجستير، ابتسام لهلالي، جامعة محمد خيضر بسكرة ، 2015/2014.
- محددات الانا والاخر في المتن الروائي الجزائري الجديد، أطروحة دكتوراه، صوافي بو علام، جامعة وهران، أحمد بن بلة، 2025.

المقالات والبحوث:

- تمثلات الآخر في الرواية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي(الأرض والدم) و(ريح السموم) نموجاً، د. سليم بتقة، مجلة العلوم الإنسانية–جامعة محمد خيضر بسكرة، ع22، 2011.
- حركة الزمن في قصص أنور عبد العزيز القصيرة (الاسترجاع والاستباق أنموذجا)، د. هشام محمد عبد الله و نفلة حسن العزي، مجلة دراسات موصلية، العدد (23) ، حزيران،2011 .
- الذات بوصفها الآخر في شعر المتنبي، د.منتصر الغضنفري، و: سعد حمد يونس، مجلة ديالي، ع21، 2005.
- الذات والآخر في رواية(حب في كوبنهاجن) لمحمد جلال، د. محمد كمال سرحان، مجلة جامعة الناصر،ع6، مجلد:الأول، 2015،.
- الراوي في روايات عادل كامل، إيمان صابر سيد صديق، ، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية ، طرابلس / العدد الأول،– ديسمبر/كانون أول 2003.
- الراوي والمنظور قراءة في فاعلية السرد الروائي، حبيب مصباحي– جامعة الظاهر مولاي، سعيدة– الجزائر. مجلة الأثر،ا لعدد 23، ديسمبر 2015.
- السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة – بحث في تقنيات السرد ووظائفه، عبد الله إبراهيم، علامات، المغرب ،عدد2001/16
- صورة الآخر الحميم في رواية ساق البامبو، د.محمد بن علي الحسون، مجلة الخطاب،العدد19.
- صورة الآخر والحوار بين الحضارات في الرواية العربية، عبد الله أبو هيف، مجلة جامعة دمشق، ع الثالث والرابع، مجلد 24، 2008.

- فاعلية تسمية الشخصية في السرد القرآني، د.ناجح سالم موسى، مجلة آداب المستنصرية- بغداد، العدد 76،2007 .
- الفضاء المكاني في رواية حقول الرماد (المواصفات- المكونات- الوظائف)، د.محمد على البنداق، كلية الآداب- جامعة الزاوية، مجلة الجامعة، العدد15، المجلد3، 2013.
- مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي ،عبد العال بو طيب، مجلة عالم الفكر- الكويت، المجلد الحادي والعشرون- العدد الرابع- 1993.
- الوصف في الخطاب الروائي وأبعاده، نضال محمد فتحي الشمالي، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 33، العدد1. 2006.
- **المواقع الالكترونية :**
- تيار الوعي: رؤية نفسية زمانية مكانية. دراسات في القصة القصيرة والرواية. د. مصطفى عطية جمعة -http://www.arabicstory.net/forum/index.php?/topic/13035 .
- الرواية القطرية في ميزان المبدعين، بقلم طه عبد الرحمن، الأحد، 21-1- 8 ، موقع بوابة الشرق القطرية:
- مدخل تاريخي ودراسي ببلوجرافية ببلومترية، ربيع 1433، 2009. https://issuu.com/aljoubah.
- المشهد الروائي في الإمارات. مسارات التجارب السردية البكر، عبد الإله عبد القادر، موقع مجلة البيان الإماراتية 2 أكتوبر، 2018،:com. www.albayan.

- الوصف في الخطاب الروائي وأبعاده، نضال محمد فتحي الشمالي، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد33، العدد1. 2006.

http://journals.ju.edu.jo/DirasatHum/article/viewFile/1922/1909